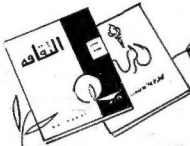


تحية

الى شقيقين



بين الألحان العذبة التى يظلفها الشعب فى أهازيجه واناشيده ، وبين
الأنوار التى تتلألا فى سماء الوادى فى موعد عيده ، وبين الفرحه التى تغمر
أبناءه جميعا من دلتاه الى صعيده ، تبعث الحياة من جديد - كما أبعثت فى
كل مرافق حياتنا فى ظل هذه الثورة المباركة - فى مجلتين كانتا منارتى تنقيف
وعرفان ، ومنبرى بلاغة وبيان ، وملتقى إشعاع فكري عربى فى كل مكان .

فقد شاعت هذه الثورة المباركة التى مدت ظلها على رحاب الثقافة تنشر
ذخائرها ، وتحبى تراثها ، وتقوى عزائم القائمين بهذه الأعمال - أن تمتد يدا
كريمة فتبعث ، فيما تبعث ، مجلتى « الرسالة » و « الثقافة » بعد احتجاب
طويل كان له فى نفوس المثقفين رنة حزن بليغ ، وصدى أسى عميق ، وقامت
وزارة الثقافة والإرشاد القومى بأمر إعادة الحياة الى هاتين المجلتين الحبيبتين ،
وإذا بالناس يستقبلون مع صباح العيد الحادى عشر لثورة القومية العربية
مجلة « الرسالة » ينضى على صفحاتها قلم الأستاذ أحمد حسن الزيات وأقلام
تلامذته بالبدء من روائع النثر والشعر ، ومجلة « الثقافة » تنفض عليها براعة
الأستاذ محمد فريد أبو حديد ورفاقه الجديدين من ألوان الفكر .

وان مجلة « المجلة » التى ظلت تكافح فى ميدان الثقافة سبع سنوات
بعد احتجاب هاتين المجلتين ليسرها أن تحبى فى رضى واغتياب شقيقتها
العزيزتين فى نهضتهما الجديدة لأنهما سيكونان ، ولا شك ، جناحين قويين
يشدان أزرها فى خلق جيل صالح من القراء يقبل على كل ألوان الثقافة فديهما
وحديثها بوعى صادق وإيمان وطيد ، غير منقطع عن ماضيه الخالد المجيد ، ولا
عن حاضره المشرق السعيد .

مجلة

الدكتور محمد مصطفى البغدادي

ظاهرة تسجل بالزهد والعرفان بالجميل لشورتنا المجيدة ، ألا وهي الاحتفال بذكرى اعلام الفكر العربي والعمل على احيا تراهم العلمى والعناية به لتراثا وتحقيقا حتى تستند نهضتنا الفكرية الى اعمدة راسخة تمتد قواعدها الى تربة التاريخ العربى العريق .

واخر هذه الاحتفالات ذلك الذى اقامه المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية تمجيدا للذكرى الثوبى الثامنة ليلاد مؤلف الدين عبد اللطيف البغدادي ، العلامة الاصيل الجامع بين مختلف العلوم : من طب وفلسفة وتاريخ وجغرافيا وصيدلة فضلا عن علوم اللغة والدين .

وقد دعا اليه السيد الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد القومى ورئيس المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، فانغمسه شمله فى لامة الجمعية الجغرافية . يتأرجح نصر العيني « وحضره صفوة من اهل الفكر والآداب والعلوم بشتى فروعها » .

والقى الاستاذ الدكتور سليمان حزين كلمة الانتاح نياية عن السيد الوزير فابرز ميماني هذه الظاهرة وفصل الثوبة فى ابرازها وايتاء اعمارها . وتحدث بوصفه مقرر شعبة الجغرافيا بالجنس - وهي التى اضطلعت بعبء الدعوة - عن المحتفل به وماكان له من فضل على الجغرافيا بكتابه « الافادة والاعتبار فى الامور المشاهدة والحوادث المعاصرة » بارض مصر « وهو الكتاب الذى يصف مصر ادق وصف من كل نواحيها : الجغرافية والآثارية والجوية والزراعية والاقتصادية الخ » فى اخرىات القرن السادس الهجرى الثمانى عشر الميلادى .

واقبله الاستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي - رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب « جامعة عين شمس » فالتقى محاضرة شاملة عن مؤلف الدين البغدادي : حياته ومؤلفاته وفلسفته ، وسببها القارى منشورة فى هذا العدد من « المجلة » .

وفى اليوم اتالى تعاقب المحاضرون على بيان جوانب من فكر عبد اللطيف البغدادي المتمرد المتأخر « فابالت الدكتور دولة صادق الاستاذة السائدة بكلية آداب عين شمس النواحي الجغرافية فى كتاب « الافادة والاعتبار » وشادت بدقة ملاحظاته ومعلوماته الجغرافية عن التربة المصرية ومناخها والتيل واحوالها ومايرتبط على ذلك من آثار فى حياة البيئة التى يشقها ويبت كيف انه تنبه الى ذلك فى الجغرافيا المصرية ثم عن قدرة فائقة على الملاحظة » .

وتناول الدكتور ابراهيم رؤفان رئيس قسم الجغرافيا بآداب القاهرة الناحية الآرية ، واهتمام مؤلف الدين بها ، وحسه الاثرى الدقيق الذى لم يقتصر على وصف الآثار بدقة وذكر بعض نواحيها بل امتد الى القاد فيمتها وضرورة المحافظة عليها حتى انه جعل على العزيز عثمان والى مصر انذاك حين فكر فى هدم الهرم الاسفروتنقل أحجاره لاستعمالها فى البناء ١٠٠

وتلاه الدكتور محمد محمود الصياد - استاذ الجغرافيا بكلية البنات « جامعة عين شمس » - فتحدث عن الجغرافيا الاقتصادية فى كتاب البغدادي هذا : « الافادة والاعتبار » وبيانه لخصائص مصر الزراعية ، وماحدث فى مصر من مجاعة بسبب انقراض النيل انقراضا شديدا فى سنة ٩٦٦ هـ ، وكيف أدرك البغدادي امكانيات مصر الاقتصادية » .

واخيرا تحدثت الآب جورج شحانة فنسوانى عن الكتب عند البغدادي « وهكذا تناول المحاضرون الجوانب الخصبة فى فكر هذا العلامة العربى الفذ الذى جاب البلاد العربية والاسلامية فى الشرق الأوسط عالم معلما وباحثا متنبيا ، بروح علمية حديثة تعتمد على الحس والتشاهدة والعيان لا على التقل والتشرح والتلخيص ، ومن هنا اهتم به العلماء المستشرقون فى اوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر فنشروا كتابه « الافادة » وترجموه الى اللغة الانجليزية ثم الى اللاتينية فى مطلع القرن الماضى ثم الى الفرنسية مع شروح مستفيضة قام بها شيخ المستشرقين البارون سلفستى دى ساسي . وكنا نحن اجدر بالعناية به والاحتفال بآثاره ! ولكن الاوان لم يفت ، فليرزأل مقام مؤلفاته الباسية - وباللهى منها قليل مع الاسف - ليجر مشهور » .

لهذا نتوجه الى المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب برجاء ان يعهد بشر آتاهه الباقية الى اهل الاختصاص ، وان يعيد تحقيق كتاب « الافادة والاعتبار » تحقيقا اوفى واكثر انظاما على انتمج العلمى الهائل فى ميدان النصوص العربية الذى تم منذ قرن ونصف ، كما هو رجا الذين اسهموا فى هذه النوبة » .

وانا اذ تحيد للمجلس الاعلى ونشكر رئيسه ان اتاح هذا كله لتأمل ان بواليا هذه السنة الحميدة فى الاحتفال بتراثنا العربى الجيد » .



بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوي

وله في الجغرافيا الفصول الضافية في كتاب « الإفادة » .

وفي هذه الترجمة الذاتية حدثنا موفق الدين عن مولده ونشأته وحياته ، ولم تبق لنا وبالأسف البالغ نسخة منها ، وكل ما بقي هو ما نقله ابن أبي أصيبعة في كتابه « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » (نشرة مطر ج ٢ ص ٢٠٢ - ٢٠٧) في أقل من ٥ صفحات ، ولهذا لا نستطيع أن نحدد مقدار هذه السيرة ولا مداها . وما نقله الصفدي منها هو مجرد اختصار لما أورده ابن أبي أصيبعة ، ونظن أنه إنما نقلها عن هذا الأخير لا عن الأصل وإن زعم أنه نقل ذلك من كلامه مختصراً ! يقول لنا البغدادي عن نفسه أنه ولد بدار لجده في درب الفالوذج ببغداد في سنة سبع وخمسين وخمسائة هـ = ١١٦٦ م . ويحدد لنا ابن (١) التجار في تاريخ بغداد هذا التاريخ أكثر فيقول أنه ولد في أحد الربيعين من سنة سبع وخمسين وخمسائة . ثم تربى في حجر الشيخ أبي النجيب السهروردي لا يعرف اللعب واللهو ، وأكثر زمانه منصرف إلى سماع الحديث وأخذت له إجازات من شيوخ بغداد وخراسان والشام ومصر . ولما ترعرع حمله أبوه إلى كمال الدين عبد الرحمن الأنباري (ت ٥٧٧ هـ) « وكان يومئذ شيخ بغداد

موفق الدين عبد اللطيف البغدادي من العقول المتنازة في تاريخ الفكر العربي : جمع بين التحصيل الوافر الدقيق لكل العلوم المعروفة في عصره ، وبين أصالة الفكر ودقة المنهج العلمي والقدرة على النفوذ إلى جوهر المشاكل العلمية . فقد اتقن علوم العربية حتى صار من اعلام النجاة ، وحديث فتخرج على يديه نفر من المحدثين ، وخاص في علوم البلاغة فكان له فيها مؤلفات عديدة . لكن هذا الجانب العربي الفقهى الخالص كان مع ذلك أضعف جوانبه . إنما قيمته كل القيمة في العلوم العقلية كما كانت تسمى آنذاك : في الفلسفة والجغرافيا والطب والتاريخ . وأبرز ما له في الفلسفة أبحاثه في المنطق التي تنبئ فيها إلى كبريات المشاكل المنطقية فأفرد لها الرسائل . أما الطب فكان يمارسه علماً وعملاً وتعليماً وله فيه الدراسات الوافرة والمختصرات المفيدة لتعلمي الطب ، فضلاً عن أصالة المنهج في الملاحظة والتشخيص والكشف عن الأسباب والعلامات . والتاريخ له فيه كتاب « أخبار مصر الكبير » ثم كتابه المشهور : « الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » الذي فرغ من تأليفه في العاشر من شعبان سنة ثلاث وستماية بالبيت المقدس ، ثم كتاب تاريخ يتضمن « سيرته » ألفه لولده شرف الدين يوسف ، ويعد من أبرز كتب التراجم الذاتية في الأدب العربي

(١) أورده ابن مكرم في تلخيص كتاب « الأنباء » للنطفي ، مخطوط رقم ٢٠٦٦ تاريخ تيمور بدار الكتب .

ولابن السراج و « الفرائض » و « العروض » للخطيب التبريزي ، وسمع قراءة ابن الخشاب « لمعاني القرآن » لأبي إسحق الزجاج (المتوفى ٣١١ هـ) على الكاتبة شهدة . كذلك أخذ عن ولد أمين الدولة ابن التلميز ، وعن رجل مغربي يدعى ابن تاتلي : خرج من المغرب لا استولى عليها عبد المؤمن ، وجاء الى بغداد فاقبل عليه الأكابر والأعيان . وحضر عليه موفق الدين فقرأه مقدمة حسّاب ومقدمة ابن بابشاذ في النحو ، و « كان له طريق في التعليم عجيب . ومن يحضره يظن أنه متبحر - وإنما كان متطرفاً ، لكنه قد آمن في كتب الكيمياء والطبسمات وما يجري مجراها ، وأتى على كتب جابر بأسرها وعلى كتب ابن وحشية . وكان يجلب القسلوب بصورته ومنطقه وإيهامه ، فملا قلبى شوقاً الى العلوم كلها » (عيون الأنباء ٢ ص ٢٠٣ - ٢٠٤) فكانه كان لهذا المغربي الوافد الى بغداد أكبر الأثر في التطور الروحي لوفيق الدين ، إذ هو الذي وجهه الى العلوم العقلية الى جانب العلوم النقلية التي لم يدرس غيرها حتى ذلك الحين . وهنا وجد موفق الدين رسالته الحقيقية ، فلما انقضا في نفسه هذا الشيخ المغربي ، اتبع في طريقه الجديد على الاستشغال والاجتهاد واكب على كتب الفرائض : « المقاصد » و « معيار العلم » ، و « ميزان العمل » و « محك النظر » . حتى اذا ما فرغ من الفرائض انتقل الى كتب ابن سينا ، صفارها وكبارها ، وحفظ كتاب « النجاة » وكتب كتاب « الشفاء » بخطه ، وبحث فيه ، وحصل كتاب « التحصيل » لبهمنيار تلميذ ابن سينا . وكتب وحصل كثيراً من كتب جابر ابن حيان الصوفي وابن وحشية وهي كتب في الكيمياء المعروفة بالصنعة ، أي التي تهدف الى تحويل المعادن الخسيسة مثل النحاس والحديد الى معادن شريفة هي الذهب والفضة . وبأشر عمل الصنعة التي قال عنها أنها باطلة وقام بتجارها التي نعتا بأنها « تجارب الضلال الفارغة » لأنه لم يحصل منها بظائل . ويقول ان أقوى من أصله في هذا الباب ، باب الصنعة ، هو ابن سينا « بكتابه في الصنعة الذي تم به فلسفته التي لا تزاد بالتمام الا نقصا » (الكتاب المذكور ج ٢ ص ٢٠٤) .

واستمر موفق الدين على هذا النحو في بغداد حتى « لم يبق ببغداد من يأخذ بقلبي ويملا عيني ويحل ما يشكك علي » كما قال فاروق الى الموصل

وله بالدي صحبة قديمة أيام التفقه بالنظامية ، ولكنه امتنع من تعليمه وطلب اليه ان يحمله الى تلميذه الفوجيه الواسطي الى ان توسط حاله في العلم فيعود الى ابن الأنباري . فتعلم موفق الدين على يدى الفوجيه الواسطي الضرب ، الذي اقبل عليه بعلمه من اول النهار الى آخره « بوجه كثيرة على التلطف . فكانت أحضر حلقة بمسجد الظفرية (١) ، ويجعل جميع الشروح لي ويخاطبني بها . وفي آخر الامر اقرا درسي ويخصني بشرحه . ثم نخرج من المسجد فيذكرني في الطريق . فاذا بلغنا منزله أخرج الكتب التي يشتغل بها مع نفسه فاحفظه واحفظ معه . ثم يذهب الى الشيخ كمال الدين فيقرأ درسه ويشرح له ، وأنا اسمع . وتخرجت الى ان صرت أسبقه في الحفظ والفهم ، وأصرف أكثر الليل في الحفظ والتكرار . » (عيون الأنباء ج ٢ ص ٢٠٢ - ٢٠٣) . وهنا تلحظ قولاً لهجة التفاخر التي تشيع في كل هذه السيرة ، وهو على حق في دعواه ، ولكن التباهي بذلك امر قد لا يقع موقع القبول فيما استقر عند الناس .

وبعدنا موفق الدين بعد ذلك عما حفظه من الكتب في اللغة والنحو : حفظ (٢) « شرح الثماني » وشرح الشريف عمر بن حمزة وشرح ابن برهان وغيرهم ، وحفظ « أدب الكاتب » لابن قتيبة و « مشكل القرآن » و « غريب القرآن » له أيضاً ، وانتقل الى « الإيضاح » لأبي علي الفارسي وشرحه ، و « المختضب » للمبرد وكتاب ابن درستويه (المتوفى سنة ٣٤٧ هـ) ولا ندرى أي كتاب له يقصد ولعله يقصد كتاب « الإرشاد » في النحو . وفي أثناء ذلك يتابع دروس الحديث والفقه على الشيخ ابن فضال بدار الذهب ، وهي مدرسة معلقة بناها فخر الدولة ابن المطلب ، وقرأ كتب استأذه كمال الدين عبد الرحمن الأنباري وكانت مؤلفاته تبلغ ١٣٠ أكثرها في النحو وبعضها في الفقه والأصول والتصوف والزهد . ثم قرأ كتاب سيبويه : قسما منه مع كمال الدين ، والباقي بعد وفاته : إذ تجرد لهذا الكتاب بعد وفاته وقرأ شرحه للسيراني . كذلك قرأ على ابن عبيدة الكرخي كتباً كثيرة منها كتاب « الأصول (١) الظفرية : بالحريك . محلة بشرى بغداد كبيرة ، الى جانبها محلة أخرى كبيرة يقال لها غراج ظفر ، منسوبة الى ظفر الخادم (مراد الأضلاع) ص ٩٠٥ . (٢) « الملح في النحو » لابن عثمان بن جني النحوي المتوفى سنة ٣٩٢ هـ .

سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ، وأصل أهله من الموصل ، وفي الموصل لم يجد بفيته ، ولكنه وجد فيها عالما فلذا هو الكمال بن يونس الذي جمع بين المهارة في الرياضيات والطب وبين الفقه ، لكن موفق الدين وجده « وقد استغرق عقله ووقته حب الكيمياء وعملها حتى صار يستخف بكل ما عداها » . وهنا في الموصل عرضت عليه مناصب ، اختار منها التدريس بمدرسة ابن مهاجر الملقبة ، ودار الحديث التي تحتها . وأقام في الموصل سنة يتابع العلم والتعليم . وفي أثناء مقامه سمع الناس يخوضون في حديث شهاب الدين السهروردي المقتول ٥٨٧ هـ ويقولون انه فاق الاولين والآخرين وان تصانيفه فوق تصانيف القدماء ، فراح يقرأ كتبه ، فوقع على « التلويحات » و « اللوحة » و « المعارج » ، وهنا بهاجمه موفق الدين على عادته هجوما فاحشا مدعيا ان له - اي لموفق الدين - تعاليق كثيرة لا يرضيها « هي خير من كلام هذا الاتوك » ، وفي أثناء كلامه (اي كلام السهروردي) يثبت حروفا مقطعة يوم بها أمثاله انها أسرار الهية « (عيون الأنباء » ج ٢ ص ٢٠٤) .

وارتحل من الموصل بعد عام قاصدا دمشق وذلك في سنة ٥٨٦ هـ أو التي تليها . فلما دخل دمشق وجد فيها « من أعيان بغداد والبلاد ممن جميعوا احسان الصلاحي (اي احسان صلاح الدين الأيوبي) جمعا كثيرا منهم جمال الدين عبد اللطيف ولد الشيخ أبي النجيب وجماعة بقيت من بيت الرؤساء ، وابن طلحة الكاتب وبيت ابن جهير وابن العطار المقتول الوزير ، وابن هبيرة الوزير . واجتمعت بالكندی البغدادي النحوي وجرى بينهما مباحثات ، وكان شيخا بهيا ذكيا مثريا له جانب من السلطان ، لكنه كان معجبا بنفسه ، مؤذيا لجليسه . وجرت بينهما مباحثات ، فآظمني الله تعالى عليه في مسائل كثيرة ثم اني أهملت جانبه ، فكان يتأذى باهمالي له أكثر مما يتأذى الناس فيه » . وهذه الخصومة بينه وبين الكندی البغدادي النحوي جرت عليه لقب « المظنن » الذي نجده لدى بعض من ترجموا البغدادي ، فان تاج الدين الكندی هذا لقبه بالجدى المظنن أي الجدلي الملقب في الطاجن ، « لدقة وجهه وتجمده وبسه » (الصفدي : « الوافي بالوفيات » ص ٣٠٠ نسخة مصورة بدار الكتب المصرية برقم تاريخ ١٢١٩) ، وليده بهذا اللقب القفطي في ترجمته الحافلة بالطين

والسياب (« انباء الرواة على انباء النحاة » ج ٢ ص ١٩٣ ، نشرة أبي الفضل ابراهيم ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٢) .

وتاج الدين (١) الكندی هذا هو زيد بن الحسن ابن زيد بن الحسن ، أبو اليمن الكندی النحوي اللغوي القريء المحدث الحافظ ، ولد ببغداد سنة عشرين وخمسماية وتوفي في ٦ شوال سنة ٦١٣ هـ ، وكان قد غادر بغداد سنة ٥٦٣ وتوجه الى حلب ، ثم انتقل الى دمشق ومنها سافر الى مصر ثم عاد الى دمشق واستوطنها . قال عنه القفطي - على تحامله على معاصره انه « كان معجبا بنفسه فيما يذكره ويرويه ويقول . واذا نظر جبهته بالبين واستطال بغير الحقيقة » (ج ٢ ص ١١) . وهذا الرأي يوافق ما قاله موفق الدين البغدادي عنه ، فكان موفق الدين لم يبالغ في الغش من شأن خصمه هذا .

وفي دمشق صنف البغدادي تصانيف كثيرة في الحديث واللغة وأصول الدين . وفيها وجد شيخه القريء القديم عبد الله بن تاتلي الذي فتح له ابواب العلوم العقلية ، وجده « نازلا بالمسندة القريية (بالجامع الأموي) وقد عكف عليه جماعة وتحزب الناس فيه حزبين له ، وعليه . فكان الخطيب الدولي عليه ، وكان من الأعيان له منزلة وتأموس ٠٠ ثم خطف ابن تاتلي على نفسه ، فأعان عدوه عليه ، وصار يتكلم في الكيمياء والفلسفة ، وكثر التشنيع عليه » فاجتمع به وصار ابن تاتلي يسأله عن أعمال كان موفق الدين يعتقد انها خسيسة ، بينما ابن تاتلي يعظمها ويحتفل بها ، فساء به ظنه ، وقال له يوما : « لو صرفت زمانك الذي ضيعته في طلب الصنعة الى بعض العلوم الشرعية أو العقلية ، كنت اليوم فريد عصرك ، مخدوما طول عمرك » . واعتظ موفق الدين بحال ابن تاتلي فاقنع عن الكيمياء ، « ولكن لا كل الانقلاخ » كما قال .

وتوجه موفق الدين من دمشق الى زيارة القدس ثم الى عسكر صلاح الدين بظاهر عكا ، واجتمع يومئذ ببهاء الدين بن شداد قاضي العسكر وصاحب كتاب سيرة صلاح الدين الأيوبي . وكان ابن شداد

(١) راجع ترجمته في « بنية الدماء » ص ٢٤٩ - ٢٥٠ (القاهرة سنة ١٣٢٦) ، و « انباء الرواة ج ٢ ص ١٠ - ١٤ » تاريخ ابن كثير ١٣ : ٧١ - ٧٤ ، وابن خلكان ج ١ : ١٩٦ - ١٩٧ ومجمع الادباء ١١ : ١٧١ - ١٧٥ ، وشذرات الذهب ٥ : ٥٥٥٤ والدلائل على الروضتين ٩٥ - ٩٨ الخ .

سكة شاء ، وأنه يجعل ماء التيل خيمة ويجلس فيه وأصحابه تحتها . وكان ضعيف الحال » . ولا نعرف من غير هذا المصدر من هو ياسين السيمائي هذا ، ولقد ظن دى ساسي في تعليقه على هذا الموضع من سيرة البغدادي أنه لعنه اسماعيل بن صالح بن ياسين المتوفى سنة ٥٩٦ هـ . ولكن هذا مستحيل لأن اسماعيل بن صالح بن ياسين هذا هو أبو الطاهر الساسي (١) المقريء الصالح المتوفى في ذى الحجة من سنة ٥٩٦ هـ . ولم يكن له أي شأن بالسيماية أو علوم السحر عامة . على أن اهتمام البغدادي بلقائه يدل على أنه كان لا يزال يهتم بعلوم الصنعة حين قدومه إلى مصر ، بيد أنه لم يجد لديه شيئا يفيد في تحصيل ما رجاه .

أما الشخص الثاني الذي قصد إلى لقائه فهو موسى بن ميمون . ويقول عنه البغدادي أنه وجده : « فاضلا ، لا في الفاية ، قد غلب عليه حب الرياسة وخدمة أرباب الدنيا . وعمل كتابا في الطب جمعه من السنة عشر لجاليئوس ، ومن خمسة كتب أخرى . وشرط ألا يغير فيه حرفا ، إلا أن يكون وار عطف أو فاء وصل ، وأما ينقل فصولا يختارها . وعمل كتابا لليهود سماه كتاب « الدلالة » (يقصد « دالة العاشرين ») ولعن من يكتبه بغير القلم البراتي . ووقف عليه فوجدته كتاب سوء يقصد أصول الشرائع والعقائد بما يظن أنه يصلحها » .

والشخص الثالث هو أبو القاسم الشارعي . والبغدادي يمجده فيه ويقول عنه أن « سيرته سيرة الحكماء العقلاء ، وكذا صورته . قد رضى من الدنيا ببنزير لا يتعلق منها بشيء يشغله عن طلب الفضيلة . ثم لازمني فوجدته قيما بكتيب القدماء ، وكتب أبي نصر الفارابي . ولم يكن لي اعتقاد في أحد من هؤلاء لأنني كنت أظن أن الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه » . ولكن الشارعي أخذ يحاضره شيئا فشيئا بكتيب أبي نصر الفارابي والاسكندر الأفروديسي وناسططوس ، اجتذبا له حتى أقبل على هذه الكتب .

وفي ذلك الوقت شاع أن السلطان صلاح الدين الأيوبي قد هادن الفرنج وعاد إلى القدس ، فقامت الضرورة إلى أن يتوجه إليه موفق الدين . وهذه الهدنة بين صلاح الدين والفرنج قد انعقدت في الثاني والعشرين من شعبان سنة ثمان وثمانين

قد اتصلت به شهرة موفق الدين لما كان هذا بالموصل فانبسط إليه وأقبل عليه ، وذهب معه إلى عماد الدين الكاتب ، وتوجه الثلاثة إلى القاضي الفاضل (١) ودار حوار بينه وبين موفق الدين في مسائل كثيرة نحوية ، وقال له القاضي الفاضل : ترجع إلى دمشق وتجري عليك الجرايات . ولكن موفق الدين قال : بل أريد مصر . فقال القاضي الفاضل : أن السلطان صلاح الدين مشغول القلب بأخذ الفرنج عكا وقتل المسلمين بها . فقال موفق الدين : « لا بد لي مصر » . فكتب له ورقة صغيرة إلى وكيله بها .

ورحل عبد اللطيف البغدادي إلى مصر . في أي سنة ؟ لا يذكر لنا أحد ممن ترجموا له . ولكننا نستطيع استنتاج ذلك من تاريخ استيلاء الفرنج على عكا ، فقد تم ذلك في ١٧ جمادى الآخرة من سنة سبع وثمانين وخمسمائة ، ولهذا فأننا نرى أن قدوم عبد اللطيف إلى مصر كان بعتيد هذا التاريخ وفي نفس السنة أي سنة ٥٨٧ هـ . فلما دخل القاهرة جاهد وكيل القاضي الفاضل بها وهو الشاعر المشهور ابن سناء الملك المتوفى بالقاهرة سنة ٦٠٨ هـ ، فأنزله دارا وجاءه بدنانير وغلّة ، وعرفه إلى أرباب الدولة في مصر قائلا أنه ضيف القاضي الفاضل . « فدرت الهدايا والصلات من كل جانب . وكان كل عشرة أيام أو نحوها ، تصل لذكره القاضي الفاضل إلى ديوان مصر بمهمات الدولة وفيها فصل يؤكد الوصية في حق . واقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ رحمه الله أفرى الناس » (ج ٢ ص ٢٠٥) ويقول القفطي هنا أن البغدادي « نزل في مسجد باب زويلة ، وتعرف بالحاجب لؤلؤ » (ج ٩ أنباء الرواة » ج ٢ ص ١٩٤) .

وهنا يذكر لنا موفق الدين أنه قصد من رحلته إلى مصر لقاء ثلاثة أنفس : « ياسين السيمائي ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودي ، وأبو القاسم الشارعي . وكلهم جاءوني . أما ياسين فوجدته محالبا كذابا مشعبدا ، يشهد للشاقاني بالسيماية ، ويشهد له الشاقاني بالسيماية ، ويقول عنه أنه يعمل أعمالا يعجز موسى بن عمران عنها ، وأنه يحضر الذهب المضروب متى شاء ، وبأي مقدار شاء ، وبأي

(١) قال في وصفه : « رايت شيئا شبيها كلة رأس وقلب ، وهو يكتب ويملأ على اثنين ، ووجهه وشفتاه تلب الوان الحركات لقوة حروصه في اخراج الكلام ، وكأنه يكتب جملة أمثلة » (ابن أبي اسبيعة ٢٠٥/٢)

(١) راجع عنه « شذرات الذهب » ٢٢٢/٤ .

وخمسماية . ورحل السلطان صلاح الدين الى القدس فى رابع شهر رمضان سنة ٥٨٨ هـ ، ورحل عنها فى ٥ شوال من نفس السنة ، فلا بد أن يكون قدوم موفق الدين فى هذه الفترة اى بين ٤ رمضان و ٥ شوال سنة ٥٨٨ هـ . وهنا لقي موفق الدين السلطان صلاح الدين لأول مرة ، فوصفه وقال : « فرأيت ملكا عظيما يملأ العين روعة ، والقلوب محبة ، قريبا بعيدا ، سهلا محببا ، واصحابه يشبهون به : يتسابقون الى المعروف كما قال تعالى : « ونزعنا ما فى صدورهم من غل » . « وأول ليل حضرته وجدت مجلسا حفل بأهل العلم يتذكرون فى أصناف العلوم ، وهو يحسن الاجتماع والمشاركة ، ويأخذ فى كيفية بناء الاسوار وحفر الخنادق ، ويتفقه فى ذلك ، ويأتى بكل معنى بديع . وكان مهتما فى بناء سور القدس وجفر خندقه ، يتولى ذلك بنفسه ، وينقل الحجارة على عاتقه ، ويتأسى به جميع الناس : الفقراء والأغنياء ، والأقوياء والضعفاء - حتى العماد الكاتب والقاضى الفاضل . ويركب لذلك قبل طلوع الشمس الى وقت الظهر ، ويأتى داره ويمد الطعام ثم يستريح ، ويركب العصر ويرجع فى المشاغل ، ويصرف أكثر الليل فى تدبير ما يعمل نهارا » - وهذه صورة فريدة دقيقة لوصف هذا السلطان العظيم صلاح الدين الذى كتب لصاحب موفق الدين بثلالين دينارا فى كل شهر على ديوان الجامع بدمشق ، كذلك أطلق أولاده رواتب له حتى تقرر لموفق الدين فى كل شهر مائة دينار .

فرجع موفق الدين الى دمشق واكتب على الاشتغال بالعلم واقرأه الناس بالجامع الاموى . . ويقولون كلما امن فى كتب القدامى من اليونان ازداد فيها رغبة ، وفى كتب ابن سينا زهادة ، وتبين له بطلان الكيمياء ، وعرف حقيقة الحال فى وضعها ومن وضعها وتكذب بها ، وما كان قصده فى ذلك . فخلص بذلك من « ضلالين عظيمين موبقين » على حد تعبيره وهما صناعة الكيمياء ، وكتب ابن سينا ! ولا بد أن رجوع موفق الدين الى دمشق كان فى شوال سنة ٥٨٨ هـ . ثم توفى صلاح الدين فى السابع والعشرين من صفر سنة تسع وثمانين وخمسماية (٥٨٩ هـ) ، فى دمشق ، ووصف لنا البغدادي سبب وفاته فقال انه « خرج يودع الحاج ثم رجع فحم فقصده من لا خبرة عنده فخارت القوة . . ثم تفرق اولاده واصحابه اى ادى سبا » .

واقام موفق الدين فى دمشق ، وكان ملكها هو الملك الأفضل أكبر اولاد صلاح الدين الذى ولد سنة ٥٦٥ هـ بمصر ، وكان اخوه العزيز عثمان اصغر منه بنحو سنتين . وجاء العزيز عثمان بمساكر مصر يحاصر اخاه الملك الأفضل بدمشق فلم يزل منه وتدخل الملك العادل عموها وذلك فى سنة ٥٩٠ هـ واصلىح بين الاخوين فعاد العزيز الى مصر واستقر ملك الأفضل بدمشق لكنه عكف على اللذات فاضطربت اموره ، هناك اتفق العادل مع العزيز عثمان على أن يأخذ دمشق وان يسلمها العزيز الى العادل ، واستولى الملك العادل على دمشق فى ٢٦ رجب سنة ٥٩٢ هـ .

ويظهر أن موفق الدين بقى فى دمشق طوال هذه المدة ، وأنه سافر - بعد استيلاء العادل على دمشق - الى مصر . هل سافر اليها مباشرة ؟ يظهر انه سافر الى القدس أولا ومنها سافر الى مصر ، وفى القدس كان يتردد الى الجامع الاقصى والناس يشغلون عليه بكثير من العلوم . وعلى كل حال فالأمر ليس واضحا تماما : هل كان ذلك قبل عودته الى مصر او بعدها .

وفى مصر كان يقرئ الناس بالجامع الأزهر من أول النهار الى نحو الساعة الرابعة ، ووسط النهار يأتي من يقرأ الطب وغيره ، وآخر النهار أرجع الى الجامع الأزهر فيقرأ قوم آخرون ، وفى الليل اشتغل مع نفسه . ولم ازل على ذلك الى أن توفى الملك العزيز (ابن ابي أصيبعة ج ٢ ص ٢٠٧) ، والملك العزيز عثمان توفى فى ٢٧ محرم سنة ٥٩٥ هـ بالقاهرة .

لكن يظهر انه بقى فى القاهرة مدة بعد وفاة العزيز عثمان استمرت حتى سنة ثلاث وستماية حين رحل الى بيت المقدس حيث فرغ هنا من تأليف كتابه « الإفادة والاعتبار » فى ١٠ شعبان سنة ٦٠٣ (١) ، غير انه لم يبق طويلا بها بل توجه الى دمشق فى سنة أربع وستماية (٦٠٤ هـ) ونزل بالمدرسة العزمية بهما وشرع فى التدريس والاشتغال ، وتميز هنا فى صناعة الطب « وصنف فى هذا الفن كتبا كثيرة وعرف به . وأما قبل ذلك

(١) كما نص على ذلك ابن ابي أصيبعة ، وان كان الواو دنى مغفوط فسورة انه فرغ منه فى رمضان سنة ٦٠٠ بمصر . ويرى دى ساس انه للتوفيق بين التاريخين يمكن أن يقال ان تحريره النهائي كان فى القدس .

فانما كانت شهرته يعلم النحو . واقام بدمشق مدة»
(ابن ابي اصيبعة ج ٢ ص ٢٠٧) .

ولا ندرى الى متى طالقت اقامته بدمشق . وانما نعلم انه كان في حلب سنة خمس عشرة وستمائة (٦١٥ هـ) فقلطه اقام طوال مدة عشر سنوات في دمشق هذه المرة من سنة ٦٠٤ الى ٦١٤ او ما

حولها . وفي حلب سيار نفس السيرة : تدريس وتصنيف وممارسة للطب . وكان في حلب يتردد الى جامع حلب ليسمع الحديث ويقرئ العربية . وفي اثناء اقامته بحلب حاول ابن ابي اصيبعة قصده فلم يتفق له ذلك ، لكن كتيبه كانت تصل الى جده الذي جمعت بينهما الصداقة اثناء اقامته بمصر وكان ابوه وعمه يشتغلان عليه ، فلا غرو ان جاءت ترجمة ابن ابي اصيبعة اكمل وادق ترجمة كتبت عنه . وانما رآه في آخر اقامة لموفق الدين في دمشق .

ومن حلب قصد بلاد الروم . واقام بها سنين عديدة في خدمة الملك علاء الدين داود بن بهرام صاحب ارزنجان فحظي عنده بمكانة عظيمة . ولم يزل في خدمته الى ان استولى على ملكه صاحب ارزن الروم وهو السلطان كيخسار بن كيخسرو ابن قلق ارسلان ثم قبض على صاحب ارزنجان ولم يظهر له خير .

وفي ١٧ ذى القعدة سنة ٦٢٥ توجه لموفق الدين الى ارزن الروم .

وفي ١١ صفر من سنة ٦٢٦ رجع الى ارزنجان من ارزن الروم .

وفي نصف ربيع الاول سنة ٦٢٦ توجه الى كماه .

وفي جمادى الاولى توجه من كماه الى دبركي . وفي رجب توجه من دبركي الى ملطية .

وفي آخر رمضان من سنة ٦٢٦ نفسها توجه الى

حلب فدخلها في ٩ شوال ، وعاود التدريس والاشتغال بالطب والتأليف وبقي بها عامين على الاقل اذ هنا اتم كتاب « المدهش في اخبار الحيوان » سنة ٦٢٨ هـ . وفي آخر هذا العام ،

عام ٦٢٨ ، عزم ان ياتي الى دمشق ويقيم بها . ثم خطر له انه قبل ذلك يحج ويعمل طريقته على بغداد ، وان يقدم بها للخليفة المستنصر بالله اشياء من تصانيفه . ولما وصل بغداد مرض في اثناء ذلك وتوفي - رحمه الله - يوم الاحد ثاني عشر المحرم سنة تسع وعشرين وستمائة (٨ نوفمبر سنة

١٢٣١) ، ودفن بالوردية (١) عند ابيه ، وذلك بعد ان خرج من بغداد وبقي غالبا عنها خمسا واربعين سنة . ثم ان الله تعالى ساقه اليها ، وقضى منيته بها « (ابن ابي اصيبعة ، ج ٢ ص ٢٠٨) .

مؤلفاته

اورد ابن ابي اصيبعة (ج ٢ ص ٢١١ - ٢١٢) تبعا حائلا باسماء مؤلفات لموفق الدين عبد اللطيف البغدادي يتضمن ١٧٢ عنوانا بين مقالة صغيرة وكتاب كبير جدا .

وتنوع بين الاقسام التالية :

- ١ - اللغة وعلومها (١٣) .
- ٢ - الفقه (٢) .
- ٣ - النقد الادبي (٦) .
- ٤ - الطب (٥٣) .
- ٥ - الحيوان والنبات (١٠) .
- ٦ - الفلسفة بكل فروعها (٤٨) .
- ٧ - علم التوحيد (٣) .
- ٨ - التاريخ (٣) .
- ٩ - الحساب والعلوم (٣) .
- ١٠ - التعليم (٤) .
- ١١ - السحر والمعادن (٢) .
- ومتنوعات .

فاذا نظرنا في كتبه الفلسفية وجدناها تنوع بين الالهيات والطبيعات والمنطق ، واوفرها حظا من التأليف هو المنطق .

فله في المنطق وحده الكتب التالية :

- ١ - مقالة في كيفية استعمال المنطق - كتبها وهو في بلاد الروم وارسلها الى ابن ابي اصيبعة .
- ٢ - الفصول الاربعة المنطقية .

٣ - مقالة في الجنس والنوع - اجاب بها في دمشق سؤال سائل في سنة ٦٠٤ هـ .

٤ - كتاب في القياس ، خمسون كراسا ، ثم اضيف اليه « المدخل » ، و « المقولات » و « العبارة » و « البرهان » فجاء مقداره اربعة مجلدات .

٥ - « ايساغوجي » - مبسوط .

٦ - كتاب « الثمانية المنطقية للفارابي » ويبدو انه تلخيص لكتب الفارابي الثمانية في المنطق .

(١) الوردية : « مقبرة بغداد ، بالجانب الشرقي مشهورة « مراسد الافلاح ١٢٣٢/٣ » « مقبرة بغداد بعد باب ابرن من الجانب الشرقي ، قريبة من باب الظفيرة » (ياقوت : معجم البلدان ، بيروت ج ٢ ص ٢٧١) .

٧ - شرح الأشكال البرهانية من « ثمانية إلى نصر » .

٨ - مقالة في تعريف الشكل الرابع .

٩ - مقالة في تزييف مايعتقده أبو علي ابن سينا من وجود أقيسة شرطية تنتج نتائج شرطية .

١٠ - مقالة في القياسات المختلطات .

١١ - « باربر مانياس » - مبسوط .

١٢ - مقالة في تعريف المقاييس الشرطية التي يظنها ابن سينا .

١٣ - مقالة أخرى في (نفس) المعنى أيضا .

١٤ - كتاب الثمانية في المنطق - وهو التصنيف الوسط .

١٥ - مقالة في الأقيسة الوضعية .

١٦ - مقالة في أجزاء المنطق التسعة - مجلد كبير .

١٧ - مقالة في القياس .

١٨ - مقالة على جهة التوطئة في المنطق .

١٩ - حواش على كتاب « البرهان للفارابي » .

٢٠ - « البرهانيات في المنطق » - كتاب

« الحسن والمحسوس » - ثلاث مجلدات .

٢١ - كتاب السماع الطبعي - مجلدان .

٢٢ - كتاب آخر في الطبعيات من « السماع » إلى كتاب « النفس » .

٢٣ - مقالة في النهاية واللا نهاية .

٢٤ - مقالة موجزة في النفس .

٢٥ - مقالة في العادات .

٢٦ - تهذيب مسائل « مابال » لارسطوطاليس .

٢٧ - كتاب آخر في فن مثله .

٢٨ - مقالة في الحواس .

٢٩ - مقالة في الرد على ابن الهيثم في المكان .

وله في الإلهيات :

٣٠ - مختصر فيما بعد الطبيعة .

٣١ - مقالة في الملل .

٣٢ - رسالة في الممكن .

٣٣ - مقالة في معنى الجوهر والعرض .

٣٤ - الكلمة في الربوبية .

٣٥ - كتاب الحكمة العلائية - ذكر فيه أشياء حسنة في العلم الإلهي ، وألف كتابه هذا لعلاء الدين داود بن بهرام صاحب أرزنجان - ومن هنا جاء اسمه .

٣٦ - مقالة في الرد على اليهود والنصارى .

٣٧ - مقالتان في الرد على اليهود والنصارى .

أما الكتب الجامعة بين أقسام الحكمة الثلاثة : المنطق والطبيعات والإلهيات فهي :

٣٨ - تارث القطن في المنطق والطبعي والألهي .

٣٩ - الكتاب الجامع الكبير في المنطق والعلم الطبعي والعلم الإلهي - وهو زهاء عشر مجلدات ،

التام تصنيفه في نحو نيف وعشرين سنة .

وله في السياسة والأخلاق :

٤٠ - مسألة في التنبيه على سبيل السعادة .

٤١ - مقالتان في المدينة الفاضلة .

٤٢ - مقالة في السياسة العملية .

٤٣ - العمدية في أصول السياسة .

٤٤ - مقالة في القدر .

٤٥ - عهد إلى الحكماء .

٤٦ - المراقي إلى القاية الإنسانية - ثمانى مقالات .

٤٧ - حكم منشورة .

٤٨ - تهذيب كلام أفلاطون .

ماذا بقي لنا من هذه الكتب ؟ فيما نعلم حتى الآن لم يبق غير كتابين :

١ - الأول هو في علم ما بعد الطبيعة ، المذكور هنا تحت رقم ٢ ، وقد ورد لنا في مخطوطتين :

الأول هو المخطوط المجموع ، برقم ١١٧ حكمة تيمور ويشتمل على هذا الكتاب فيما بين ص ١٦ إلى ١٧٨ وتاريخ نسخه في أوائل شعبان

سنة ١٩٣٦ وقد نشرنا شطرا كبيرا منه في كتابتنا : « الأفلاطونية المحدثة عند العرب »

(ص ٢٤٨ - ص ٢٥٦ القاهرة سنة ١٩٥٥)

و « أفلوطين عند العرب » (ص ١٩٩ - ص ٢٤٠ القاهرة سنة ١٩٥٥) عن هذه النسخة .

و النسخة الأخرى توجد في استانبول .

ويلاحظ أن الناسخ اختصر فيها وعدل ، ولهذا لا تعد نسخة كاملة لكتاب البغدادي هذا .

ب) والكتاب الثاني هو « مقالة في الحواس » ، ومقالة ثانية في « المسائل الطبيعية » ويوجد منه

نسخة في الاسكوريال (فهرست دارنيسور برقم ٨٨٩) .

والكتاب الأول : « مختصر فيما بعد الطبيعة » ، قصدمنه البغدادي أن يكون متوسطا بين المبسوط

والقوة والفعل ، التام والناقص ، النهاية ، الأين ،
التي ، يتفعل ، العدم ، في الذي له (من أجله) ،
في الذي من الشيء ، في من أجل ، في الكل والجزء
والكل والجزئي .

والفصل الرابع في احصاء موضوعات علم ما بعد
الطبيعة ، وهي : الوجود المطلق ولوازمه وتوابعه ،
ومبادئ الوجود بما هي كذلك مثل الواحد والوجود
والكثير والاشتراك والاختلاف .

والخامس يتناول « اقسام الموجود الحقيقي ، لا
الذي بالعرض ، والاشارة الى قوانين في الحدود » .
والسادس في الحدود ومبادئها ، فيحدث عن
حدود البرهان ، و اجزاء الحد .

وفي الفصل السابع يتكلم عن الاسباب الاربعة
واباطل المثل الأفلاطونية .

ويخصص الفصل الثامن للكلام عن الصور : حذرها
وكيفية اتحادها بالهيول ، ويبحث : هل الصور
المجردة من المواد ، والتي هي في المواد - شيء واحد
من كل وجه آو من وجه دون وجه ؟ وهل الصور
الكلية هي قبل ، أو الاجزاء التي تتجزأ اليها وهي
بساطتها المتنوعة من الكليات ؟

والفصل التاسع في أن الحدود للكليات لا
لأشخاص الباصرة » وفي خلال ذلك يتناول مسألة :
لاي سبب حساب الحد يدل على شيء واحد ، وهو
مؤلف من معان كثيرة ؟

والفصل العاشر في جنس ما سبق في الحدود
والمواد والصور ، وفي القوة والفعل ،
والعادي عشر في الواحد والكثير والغير والخلاف
والضد والمقابل .

والثاني عشر في الاجزاء التي لا تتجزأ واستقصاء
الكلام فيها .

وأما الفصل الثالث عشر فمما تتضمنه مقالة
اللام ان الفلسفة الاولى هي النظر في الوجود
المطلق ، وفي مبادئه وعمله . فيذكر ان الجوهر هو
الوجود بالحقبة « وهو اول الوجود وهو اشرف
اجزاء الجملة وأولها ، وأما الكم والكيف وسائر
المقولات فهي توزن (!) ليس لها الوجود المطلق (ص
١١٠) بل وجودها في الجوهر وبالجواهر » .
وينتهي الى القول بأنه لا يقال ان الله تعالى حياة دائمة
وبقاء سرمديا « لان ذلك يوجب التعدد ، بل نقول :
الله سبحانه الحياة ، وهو البقاء ، وهو الحسن
كله ، وهو الخير المحض ، لانه البسيط المطلق :

والمختصر ، لانه سبق له ان الف قديما كتابا في علم
ما بعد الطبيعة فجاء مبسوطا اي وأسما ، وقد كثر
فيه المعاني تكرارا طويلا يكاد أن يملء القارئ .

والذي دعاه الى تصنيف هذا الكتاب انه وجد
لابن سينا - خصمه اللدود في الدور الثاني من
حياته - تصانيف تخالف رأى المشايخين ، ولا يعود
منها القارئ بفائدة ، لهذا رأى تصنيف هذا الكتاب
الذي سيعتمد فيه خصوصا على القاراي . وهو
يبدأ الكتاب فعلا بنقل مقالة لابي نصر ذكر فيها
القاراي اغراض « ما بعد الطبيعة » لارسطوطاليس .

ويأخذ موقف الدين في عرض موضوعات ما بعد
الطبيعة ، ويكر الكتاب على أربعة وعشرين فصلا
التسعة عشر فصلا الاولى منها تتابع كتاب « ما بعد
الطبيعة » لارسطوطاليس ، والفصل العشرون
مقتبس من « كتاب إيضاح الخير » لأبرقلس وان
كان قد نسب عند العرب الى ارسطو ، والفصول
الاربعة الباقية كلها في « انولوجيا » وهو علم
الربوبية ، وقد استخلص أكثرها من كتاب « انولوجيا »
المشهور المنسوب الى ارسطو وهو في الحقيقة
لصول منتزعة من « تساميات » اللوطين .

وفي الفصل الاول يتحدث عن كيفية اكتساب
العلم ، وامكان ذلك ، ويتبين ان الشيء لا يعلم العلم
اليقين الا من جهة اسبابه . ولذلك كان علم الاسيف
واجبا . ثم يبين في الفصل الثاني ان العلم متناهية
ولا يمكن أن تسلسل الى غير نهاية . ولو لم تكن
متناهية لما تعلق بها علم . والقول بطل تنمادي الى
غير نهاية يلزم منه محال من وجوه كثيرة اخذ
ببينها ، وفي ثنايا ذلك البيان يتعرض لمسائل
رئيسية في نظرية المعرفة مثل : هل مبادئ البرهان
اقدم من مبادئ الجوهر ، أو الأمر بالعكس ؟ ثم :
هل سوى الجواهر المحسوسة جواهر أخرى غير
محسوسة ؟ ومسئلة : لا علم الا بالكلية ، بحيث لو
لم يكن ها هنا كليات لم يكن علم ولا صناعة ولا حد
ولا برهان . ثم الهوية والواحد ، والوجود والواحد ،
اي هذان الحدان المتماثلان اللذان تعرض لبحثهما
اول من تعرض افلاطون .

وفي الفصل الثالث يستعرض المعاني الرئيسية
التي يتألف منها علم ما بعد الطبيعة : العلة ،
الاستقلس ، الطبيعية ، الضروري ، الواحد ،
المقولات ، النسبة ، التشابه ، الهوية ، الوجود ،
الذات ، الجوهر ، القبل والبعد ، الجوهر ، الكيف ،

فدائه هي صفته ، وصفته هي فعله . فقد تبين لنا بما قلنا : وجود جوهر أزلي غير متحرك مبين لجميع الموجودات مبينة بالذات والحقيقة . . وان كانت العلة الأولى واحدة غير متعددة فالعالم واحد غير متعدد .

وفي الفصل الرابع عشر يتناول « علم الهيئة المتصل بمقالة اللام » أي الفصل الثامن من مقالة اللام الذي يتحدث عن الأفلاك وعقول الأفلاك وينتهي إلى أن « الحركة الذاتية البسيطة لجميع الأجزاء السماوية خمس وعشرون حركة ، وأما حركتها على سبيل الاستيعاب فالثنتان وخمسون ، وجميع ذلك سبع وسبعون حركة . فالفلك الواحد إنما له حركة واحدة بسيطة ، وفلك الثوابت (له) حركتان : ذاتية بطيئة ، وأخرى تأتية للسرعة . وأما زحل والمشتري والمريخ فللك واحد منها تسع حركات : ثلاث ذاتية بسيطة ، وست مضاعفات ، وللشمس خمس : الثنتان بسيطتان ، وثلاث مضاعفات ، والزهرة وعطارد والقمر لكل واحد منها أربع عشرة حركة : أربع بسيط واثني عشر مضاعفات . وذلك سبع وسبعون حركة ، ومن وجه آخر : لزحل والمشتري والمريخ والقمر أربع وعشرون حركة خاصة ، لكل واحد منها ست حركات : منها ذاتية ، ومنها بالاضافة . وللشمس ثنتان ، وللمزهرة ثمان ، ولعطارد تسع حركات ، والحركة اليومية ، وحركة الثوابت فذلك خمس وأربعون حركة ، ويضاف إليها حركة الخفة والنقل لما دون فلك القمر ، وذلك سبع وأربعون حركة ، وقد يضاف إليها حركات الأفلاك الثمانية بالقياس إلى فلك البروج فيصير ذلك خمس وخمسون حركة » .

ومن هذا نرى أنه تجاوز ما ورد في الفصل الثامن من مقالة « اللام » واستعان بمعطيات علم الفلك بعد أرسطو .

وفي الفصل الخامس عشر تكلم عن الحركة والضد والغاية وسائر الأسباب .

والسادس عشر في سريان القوة والنظام من المبدأ الأول ، ويتناول أربعة مطالب : العلة الأولى وأي الأفعال فعلها ، وأي نحو - أي آخر العوالم - من أنحاء الحركة يتحرك الجسم المتحرك عنها ، ومن أجل ماذا صارت حركات الجسم كثيرة مختلفة ، وهل الأشياء التي تتكون فيما دون فلك القمر من أجل حركة هذه الأجسام من اختيار ومعرفة .

والسابع عشر في كيفية نفوذ التدبير من العالم الأعلى إلى العالم الأدنى . وهنا نراه ينقل من كتاب « التدبير » التسبب إلى أرسطو في أول الفصل فيقول : « قال الحكيم في كتاب التدبير أن علة كون الأشياء الواقعة تحت الكون وحفظها ودوامها في صورها هي الأجسام الشريفة السماوية . ونقول : أن ذلك يظهر ويتبين في الكواكب أكثر من جميع الأجرام السماوية ، وخاصة الشمس ، فإن مقاديرها ومقادير بعدها ومقادير حركاتها ومقادير أوضاعها ونسب بعضها من بعض لو تغير شيء منه لبطل عالم الكون أو نقص نقصانا ظاهرا . »

ويعد الفصل الثامن عشر في العناية الإلهية قائلا أن عناية الله سبحانه سارية في العالم الأعلى والعالم الأسفل حتى لا تفادد شيئا يستحق رتبة من الكمال . والعالم الأعلى نصيبه من هذه العناية أعظم فسقا بقدر استئصاله ، وذلك بغير متوسط ، أما العالم الأسفل فنسقه منها أقل من ذلك كثيرا لأن مادته لا تحصل أكثر من ذلك .

والفصل التاسع عشر في الاستطاعة . فيذكر أن الإنسان أكرم الأشياء وتكريمه بالروية والإرادة . وأما أن للإنسان روية واستطاعة فهو من الظهور في مرتبة لا يحتاج معها أن نقول بأقوال قياسية لأنه ظاهر جدا ، وربما احتاج بعض الناس أن ينبه عليه تنبيهًا بأمثلة فقط . ولو لم تكن له استطاعة لم توضع النواميس والشرائع ، ولم يوجد مدح ولا ذم ولا ثواب ولا عوض ولا أمر ولا نهى ولا تأنيب ولا إكرام ولا مشاورة ولا ندامة . فهذه الأشياء كلها تشهد بأنه لا شيء أحسن بالإنسان من الاستطاعة » (من ١٢٨) .

أما الفصل العشرون فهو تلخيص لكتاب « إضاح الخير » .

والفصول من الحادي والعشرين حتى الرابع والعشرين تلخيص لكتاب « اتولوجيا » كما ذكرنا من قبل .



وكان البغدادي ، كما يقول ابن أبي أصيبعة ، شديد العناية بكتب أرسطوطاليس والفهم لحايتها وتدريبها للناس ومنهم عم ابن أبي أصيبعة . وابتدأ في الفلسفة بكتب ابن سينا ، ولكنه سرعان ما كثر بها وعمل منها إلى كتب ابن نصر الفارابي ، فتوفر عليها دراسة وشرحا وتلخيصا ، كما يظهر من عناوانات

يرى البغدادي ألا تؤخذ العلبسوم من الكتب ،
مهما وثق الانسان بقوة فهمه بل على المرء ان يأخذها
عن الأساتذة في كل علم يطلب اكتسابه ، ولو كان
الاستاذ ناقصا فليأخذ عنه ما عنده حتى يجد أكمل
منه .

وإذا قرأ المرء كتابا فعليه أن يستظهره ويملك
معناه ويتوهم أن الكتاب قد عنده ، وإذا اشتغل
بكتاب فلا يشتغل بآخر معه .

ومن رآه ألا يشتغل المتعلم بعلومين دفعة واحدة
بل يواظب على العلم الواحد سنة أو سنتين أو
ما شاء الله . فإذا قضى منه طوره انتقل إلى علم
آخر .

ولا يحسبن المرء أنه إذا حصل علما فقد اكتفى ،
بل يحتاج إلى مرامته ليشمو ، ومرامته لا تكون إلا
بالذاكرة والتفكير .

وإذا تصدى المعلم لتعليم علم أو للمناظرة فيه
فلا يَمْرُجْ به غيره من العلوم ، فإن كل علم مكتفى
بنفسه مستغنى عن غيره .

ويتنبى على العالم أن يكثر من اتهامه لنفسه ولا
يحسن الظن بها ، أي عليه أن يتشكك في معلوماته ،
وأن يمرضى آراءه على العلماء ، ومن لم يعرف جيبته
إلى أبواب العلماء لم يعرف في الفضيلة ، ومن لم
يخجلوه لم يجله الناس ، ومن لم يكتفه لم يسود ،
ومن لم يحتلم ألم التعلم لم يدق لذة العلم ، ومن لم
يكدر لم يفلح (ابن أبي أصيبعة ، ج ٢ ص ٢٠٩) .

ولقد يبدو بعض هذه الآراء في التربية غير
متلائم مع روح هذا العصر ، ولكنها كانت من غير
شك زبدة تجارب في التربية الذاتية امتخضها هذا
المفكر الفذ وصاحب المنهج العلمي الدقيق الذي قال
أن « الحصن أقوى دليلا من السمع » (« الأفادة
والاعتبار » ص ٢٧٣ من نشرة هويت ، أكسفورد
سنة ١٩٨٠) أي أن الملاحظة العلمية أصدق من كل
قول مهما كانت منزلة صاحبه من الصلح « فان
جالينوس وأن كان في الدرجة العليا من التحري
والتحفظ فيما يباشره ويحكمه فان الحصن أصدق
منه » .

أفلا ترن في أسعنا هذه العبارة وكأنها لديكارت
أو يكون !

نعم ! لقد كان موفق الدين عبد اللطيف البغدادي
متحليا بكل خصائص الروح العلمية بأحدث وأوسع
ما لهذه الكلمة من معنى .

مؤلفاته ، ويبدأ في الحملة على ابن سينا ، فهاجمه
في مسألة الأقيسة الشرطية الخالصة أي التي تنتج
نتائج شرطية خالصة وخص هذا الموضوع ببحثين
على الأقل أن لم يكن ثلاثة .

وكم كنا نود أن يبقى لنا ولو بعض كتبه في
المنطق ، وبالأخص كتابان يبدو من عنوانها أنهما
يتناولان أمرا خطيرا ، وهما : « مقالة في تزييف
الشكل الرابع » ، و « مقالة في تزييف ما يعتقده
أبو علي ابن سينا من وجود أقيسة شرطية تنتج
نتائج شرطية » . فالمقالة الأولى تثير مشكلة من
أطراف المشاكل التي لا يزال يعنى بها المناطقة حتى
اليوم ، وهي : هل يوجد شكل رابع مستقل من
الأشكال الثلاثة الأولى للقياس ؟ ونحن نعلم كيف
تعاقب على حلها المناطقة الأوربيون في النصف
الآخر من القرن الماضي ومستهل هذا القرن ، وكيف
أنهم انتهوا إلى ما انتهى إليه صاحبنا عبد اللطيف
البغدادي من تزييف الشكل الرابع . ولهذا كم كنا
نشاق إلى معرفة كيف زيف هو الشكل الرابع وماذا
كانت حججه ، ومن يدري ! فلعل هذه المقالة لو
وجدت لأثنت لأشليه وجوبلو عن الخوض في هذه
المسألة ! ومن يدري لعل حججه وحججها متشابهة
في هذا الباب !

والمقالة الثانية تؤذن بأصالة وعمق ادراكه منطقي
النظير ، لأن مشكلة الأقيسة الشرطية التي تنتج
نتائج شرطية من المشاكل التي تسبب في وجودها
ابن سينا وقد أثرت في العصر الحديث ، آثارها
كينز (« دراسات وتبرينات في المنطق الصوري » ،
بند ٣٠١ - راجع كتابنا : « المنطق الصوري
والرياضي » ص ٢١٢ وما يليها) وأبرفك وزجفرت
وجفرت ، كما أثرت بين المناطقة العرب أنفسهم .
وأصح الآراء اليوم هو الذي يقول بمنته صاحبنا
عبد اللطيف البغدادي من تزييف هذا النوع من
الأقيسة الشرطية التي تنتج نتائج شرطية لأن معظمها
منافٍ للطبع ، شكلي لفظي محض .

وكل هذا يزيد في حسرتنا على ضياع هذه الكتب
والأبحاث الأصيلة فيما يبدو من عناواناتها .



ونختم هذا الحديث بمرض آراء له في التعلم
والتربية تكشف عن خبرة فائقة ، وقد أوردها ابن
أبي أصيبعة نقلا عن خط موفق الدين :



المجتمع الريفي... ومناهج تنميته



(ملخص محاضرة أقيمت بمؤتمر التنمية
بالمركز القومي للبحوث الجنائية والاجتماعية)

التفاؤل لأن الشعور بحاجة الريف الى نهضة
سريمة معوضة ، قد بدأ يفز ويحتاج الى الضمير
العام .

أما الحذر فسيببه أن جهودا ينقصها التنسيق
ووحدة الفلسفة والمناهج - ربما أدت الى أضرار ليس
أصغرها ضياع الجهد والثقة والمال ؛ مهما حسنت
النيات ومهما بذل من جهود .

٢ - هناك أكثر من مصدر للتفاؤل بأن الوقت قد
أصبح أكثر ملاءمة لتنمية المجتمع الريفي في مصر .
(١) لما ينتظم البلاد وخاصة المجتمع الريفي من
تغيرات اقتصادية واجتماعية جذرية .

واننا نعتقد أن الواجب الأول على منظمات الاتحاد
الاشتراكي في الريف أن تقوم بالدور الحاسم في
التنمية على أن تمنح القرض في التوجيه والتوعية
والمساعدة في هذا السبيل

سأحاول هنا أن أخص المبادئ التي تبلورت
حتى أخذت بها لجنة بحوث القرية بوزارة البحث
العلمي كمناهج في محاولاتها المبتدئة في دراسات
التنمية الريفية .

ونحن نرى أننا - في هذا الوقت بالذات - في
أشد الحاجة مساهمة الى التفاؤل في مناهج تنمية
المجتمع الريفي لأكثر من سبب :

١ - تعددت الجهود التي تبذل للأخذ بيد المجتمع
الريفي واختلط الأمر بين الخدمات ومحاولات
التنمية ، فهناك قرى تبني من جديد ، وتخطيطات
لبناء أخرى غيرها مما قدر له آلاف المسكين من
الجنهات .. ونسمع بين حين وآخر عن قيام
٤٠٠٠ ناد قروي تبدأ في عام واحد ، أو عن مشروع
د اخم قريتك ، الذي ينتظم الطلاب جميعا ، أو عن
التصنيع الريفي الطام والسويق التعاوني العام ..
كل هذا يحملنا على التفاؤل والحذر معا ..

وعلى أهمية التقدم المادى الذى ترمى اليه التنمية فان الطريقة والأسلوب التى تتم بها تاتى فى المقام الأول - أى أننا يمكننا أن نقول أنه ليس من المهم ما يعمل بقدر ما مهم كيف يعمل ، وليس هناك فائدة كبيرة من خدمات تنضج لمجموعة سلبية من الناس ليس لها يد فى اقتراحها أو تكييفها ، أو العمل عليها أو الاحتفاظ بها .

٢ - ولعل من أهم وسائل التنمية تقوية الأجهزة المحلية وأهمها : مجالس القرى ، والجمعيات التعاونية ، وكيفية التنسيق بين هذه الأجهزة وزيادة كفاءتها مجالس هام للدراسة والبحث ، وبتوسيع فى اختصاصات الهيئات التعاونية يمكن تغطية مساحات هائلة من التنمية - كالتعاون فى المرافق والاسكان وتحسين البيئة والتسويق .. وبالتجربة نرى أن القرية دائما أقدر على تلبيس الطرق لحل مشاكلها من أية جهة أخرى ، ولذلك يجب أن يبدأ التخطيط دائما من القرية .

٣ - الاهتمام بالعنصر البشرى :

اعداد العنصر البشرى للمساعدة على التنمية من الأمور المسيرة اذ لا يمكن الايام بمواضيع التنمية ، ولكن يجب التنبيه على المناهج والأساليب ، ويجب نوالها صفات فى هؤلاء المبعوثين لا تحتاج لكثيرين يجب توافر روح القيادة مع لين العريكة والافتناع ، وأن تبت فيهم روح يتمثل فيها كل جلال الرسالة التى يقومون بها .. يجب أن يكونوا وراء كل نشاط للتنمية ، وأن يسود علاقاتهم مع القادة المحليين روح التأخى وروح العمل كفريق .

ويلاحظ أنه اذا طغى على هؤلاء المبعوثين شعور بعدم الانصاف أو عدم التقدير مع ما فى علمهم الحق من مشقة انقلبت الآية وربما أصبحوا معاول عدم فى عملية التنمية .

ومن حسن الطالع أن عندنا مؤسسة راسخة راسية الأركان فى سمرس ألبان تقوم بهذه المهمة الشاقة وهى اعداد العنصر البشرى .

أما عن مستوى هؤلاء المبعوثين فهذا موضوع بحث هام فنقوى المؤهلات العليا قليلا ما يصمدون للتجربة - وقوى المؤهلات للتوسطة ينقصهم وقار السن وسعة الأفق ليكونوا رائدين حقيقيين .

وربما قمتا - مع مركز سمرس ألبان - بتجربة ترمى الى ارسال بعثات من القادة المحليين - بعد اختيارهم لكى يلموا بأساليب التنمية حتى يكونوا

(ب) ظهور الحكم المحلى : وربما كان هذا نقطة تحول بالغة الأثر ، وخاصة عندما تتطور هذه الإدارة المتطور المرموق ، أى عندما تبدأ خطط الإصلاح المحلى من القاعدة الى أعلى عندما تبدأ من القرية :

والا كيف يتخيل أكثر الناس سداجة امكان النهوض بمجتمع ريفى صغير عن طريق اتصالات وزارية متعددة فى العاصمة فى وزارات ربما لم تسمع قط باسم هذه القرية من قبل .

المناهج :

١ - تنمية الخدمات : « تنمية بسواعد أبناء القرية لا خدمات تمنح لهم » .

الخدمات : هى ما تقسمه الدولة للناس مما لا يقدررون عليه عادة فرادى أو جماعات . وهى تمتاز بما يساندها من قوى الدولة والاعداد تمتاز بالدوام والاستقرار ولكنها تحمل من العيوب ما هو أصيل - من طبيعة تكوينها - لأن الخدمات تخطط من أعلى عادة ، وتحدرد تدريجيا الى درجة من الروتينيه كثيرا ما تفقدنا روح الخدمة التى أتلفتت من أجلها .

هنا تبدو أهمية تنمية المجتمع ، فهى تبدأ من حيث تنتهى الخدمات .

التنمية هى بناء الناس لبيئتهم وخلقهم وبخائهم من جديد ، أى هى إثارة الفيرة والتوثب لحياة فيها نشاط وفيها رخاء . هى التمهيد لمولد لادة القرية - ارادتها فى حياة أفضل - مع عمل مشترك تسوده روح الفريق .

الخدمات تبدأ فى مكاتب الحكومة والتنمية تبدأ فى عقول الناس .

هذه ليست تعبيرات شعرية ولكنها مناهج للعمل ، بدون أن يكون للأهالى دور رئيسى هام فى خطوات التقدم والتنمية ، لا أمل فى أن تغير الهوة الموجودة عادة بين الروتين الحكومى وبين مصالح الناس .. هذا هو أقصر السبل لزيادة كفاءة الخدمات ..

بدون تنمية واعية ، ما أسهل أن تنقلب الخدمات الى مجرد صور باهته ، تكاد تقتصر فائدتها على أنها مصدر رزق لمن يقوم بها من موظفين .

والتنمية فيها من البداية ، ومن التطور المستمر ومن الارتباط بالأهالى وإثارة الوعى لديهم وبناء ثقمتهم بأنفسهم وتوهمهم الاعتماد على الذات ما لا يمكن أن ترقى اليه أية خدمات من الدولة .

دعامة للتنمية في قراهم بعد ذلك التدريب .

٤ - التكامل والتدرج في التنمية :

مشاكل القرية والمجتمع الريفي من التشابك بحيث لا يمكن حل كل مشكلة على حدة . وربما كان خير وسيلة لتحسين الصحة في قرية ما هو زيادة الدخل في هذه القرية ، وربما ضاعت جميع الجهود في التنمية إذا كان تزايد النسل أسبق في اهدار ما كسبه المجتمع من هذه التنمية . . وهكذا .

والنمو في أي كائن - إذا كان في اتجاه واحد - يؤدي إلى مسخ مشوه ، وكذلك في المجتمع لا بد من تكامل في التنمية وتناسق بين الشواحي الاجتماعية والاقتصادية والصحية وهكذا .

وهنا تبدو ظاهرة هامة - وهي إذا كانت الخدمات وتخطيطها هي واجب الوزارات المركزية الأول ، كانت التنمية - بتشابكها وتمدد الاختصاصات فيها والتدخل في التنفيذ - عملية لا يمكن أن ترعاها سوى هيئة محلية متعددة الاختصاصات . أعني الحكم المحلي وأجهزته ، على أن ينبع الخطط التنمية - من القرية - وأن تكون الأولويات في هذه الخطط من اختيار القادة المحليين وتوقيتهم - مع مساندتهم بهيئات واعية يكون مهنتها الرئيسية بعد إيقاف القرية أن تجلب كل ما يمكن من تقدم علمي وفني إلى القرية وتبسطه وتكيفه حتى يمكن للمجتمع المحلي أن يأخذ به ويفيد منه . . وأن تساعد على ظهور بعض مهارات محلية حتى تشعر القرية بالإنكشاف الذاتي . ومن الظواهر ذات الدلالة أن اختيار القرية قليلا ما يخطئ ، وأن ما يزيد الدخل في القرية يكون له الأولوية في المسادة وأن المشروعات الناجحة في عمليات التنمية هي التي تحمل في طبيعتها عناصر البقاء الذاتي .

والتدرج خير ما توصف به عملية التنمية المتطورة لأن الطفرة السريعة لا تخرج عن احتمالين هما أكثر ما نخشاه في عمليات التنمية وما نتجنبه .

الاحتمال الأول : أن تنقلب إلى خدمات تعتمد كلية على المساعدة الخارجية لمجموعة سلبية من السكان ، وتهدف لتقدم المجموعة البشرية التي تقدم لها هذه الخدمات ، مما يضع الموازنة الدقيقة الواجبة بين المساعدات الخارجية والتطور النابع من القرية .

الاحتمال الثاني : أشد ضررا أن تتحول الحركة إلى حملات ، أي إلى دعوة حماسية عاطفية جماعية تحرك الكتل الشعبية بوسائل الإعلام مع مبالغاة براقة ، ومحاولة القيام بالتنمية بالجملة وهذه الغورات لا تؤدي إلى تنمية مجتمع أو تقدم حقيقي .

٥ - **العائد المشترك :** أي لا تحتكر فوائد التنمية فئة من الناس .

٦ - **مركز المرأة - التركيز على مكانة المرأة في المجتمع .**

٧ - معالجة المشاكل الناتجة عن التنمية :

أي تغير في طرق المعيشة - ولو إلى أحسن - يحدث تغييرا قد يؤدي إلى نتائج عكسية . . ولها اختلافات تعاريفنا الفلسفية في ماهية السعادة ، فإن الأرجح أنها موازنة للرضا . وليس من حقا أن نسلب مجتمعا ما سعادته وشموه بالرضا لكي نطبق عليه ما نعتقد أن فيه فائده وفيه تقدمه . . ومن هنا تبدو خطورة فلسفة التنمية كمنهاج يستلزم رضا الناس وإقبالهم واشتراكهم .

ومن المشاكل التي لمسئرها مشكلة المصنع القريب من القرية وتحول جزء من سكانها إلى عمال وكيف يكون ذلك مثارا لمشاكل عديدة .

وكذلك الاتجاه إلى انحراف بعض القيم المتأصلة في المجتمع الريفي وخاصة عند انتشار وسائل الإعلام . وربما ساعد على هذا أن القرية لا ترى الوجه الجاد للمدينة وما فيها من عمل شاق كادح ، أيا دائما ترى الناحية اللاهية العائنة . ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تعمل لهذا من الآن ألف حساب .

وجيناديلاروا

...والحركة الرومانتيكية



بقلم:

الدكتور يوسف مراد

« بِلغات من الازاهير لغني ورامها فوطة بركان »
بودلير

اليونان من طفيان الانراك ، انها الحرية التي تقود
الشعوب انحطهم اقيود الاستبداد .

وهاهي النيران تندلع والدما تسفك في جو
من الرعب والنف والاضطراب : مذابح خيسو ،
موت سردينيا ، موقعة تايبورج . هل كانت نفسك
لايهرها الا اللون الاحمر ، لون النيران والدما ، ولكن
انظر هاهي ارض المغرب وسماؤها الصافية ، مائبل
الفارس العربي ممطيا صهوة جواده الاصيل ولكن
سرحان ماتتفوق نفسك الى المشاهد الدامية ، الى
مطاردة السباع واقتناصها . . وشعر بوجبة طفلية
من الحرارة تدب في عروقه فتحررت انامله تخط
بالقلم انطباعاته في طنجة واشبيلية والجزائر .

واخذت صور الماضي تتابع وتلاحق وكلما كان
المرض يزيده هذا الجسم نحولا كانت نفسه تزداد
طموحا وتطلعا الى آفاق جديدة . . . واخيرا بينما
كانت اجراس كنيسة سان سوليس القسرية من
مرسمه ترسل دقاتها الفضية مع اشعة الشروق
الوردية توقف موكب اللكريات وتقدمت في حالة من
الفؤء الساطع الصورة الكبيرة التي رسمها صلي
احد جدران الكنيسة ، صورة الصراع بين يعقوب
والملك ، صراع الفنان مع حارس معبد الجمال بل
مع من يمتلك سز الجمال ، هي في الواقع صورة

في صباح ١٣ أغسطس ١٨٦٣ ، بينما كانت
اجراس كنيسة سان سوليس ترسل دقاتها الفضية
مع اشعة الشروق الوردية ، كان الفنان ديلاروا
يلفظ انفاسه الاخيرة ، لم يعد يقوى على الكلام بعد
ان اوصى خادمتة العجوز جيني ، بالا بقاء تمثال على
قبره بل يكتفى بزرع الازهار ذات الالوان الحارة
الزاهية بحيث تصبح مقبرته لوحدة اخيرة ترد
انشودة اللون التي كثيرا ما هزت نغماتها القسوية
نفسه الطموحة الى الحب والجمال .

وعندما شعر الفنان وهو يحضر ان سحابة مظلمة
بدات تغطي عينيه وان ملامح وجه جيني اخذت
تختلط وتتلأثى اطلق جفنيه واطلق الفنان مرة اخيرة
لمخيلته الفياضة فاتبعته من جديد تلك الاشباح
والاطياف التي كانت تطارده في مطلع الشباب وتلح
عليه بان يمنحها الحياة بلمسات فرشاته السحرية .
ما اجمل هذه اللحظات التي كان يقضيها في قراءة
دانتي وشيكسبير وجوته وولتر سكوت وييسرون
باحثا عن موضوع للوحاته بل باحثا عن صورة لنفسه
الترجحة بين الطموح والياس ، بين النشوة والحزن
ها هما دانتيه وفرجيل في الجحيم ، استمع الى
حديث هاملت وهوراسيو في المقبرة ، الا بذلك منظر
اوفيليا وهي تنتحر لتتحد اخيرا بصورتها الطاهرة .
الا تهز مشاركه مشاهد البطولة في حرب تحرير

واليوم يعد مرور مائة عام على وفاة ديلاكروا تحتفل الاوساط الفنية بذكرى هذا الفنان المبكرى الذى كاد يحمل وحده راية الحركة الرومانتيكية فى التصوير ، وظل يدافع عن فنه طوال أربعين عاما منذ ان عرض لوحته الاولى دانتيسه وفرجيل فى الجحيم سنة ١٨٢٢ وهو فى الرابعة والعشرين حتى وفاته سنة ١٨٦٣ . انه قاوم بشجاعة الهجمات العنيفة التى شنها عليه النقاد الرسميون والمصورون اتباع المدرسة الاكاديمية مدافعا باصرار واباء عن

صراعه الطويل المرير مع الاشباح والاطياف التى ظلت تطارده حتى اللحظة الأخيرة والتي وهبها الحياة من لحمه ودمه ، من نبضات قلبه ووحى خياله ، وعندما فتح عينيه للمرة الأخيرة رأى صورته التى رسمها لنفسه ، الصورة التى وهبها لخادمته العجوز (١) ، تبسم وتقول له انك كنت حقاً جديراً بمصارعة ملاك الجمال .

(١) بعد وفاة ديلاكروا اهدت جينى هذه الصورة الى متحف اللوفر .



يعقوب بصراح ٢٠١١



دانيه وفرجيل في الجحيم

والقرن السابع عشر أمثال ميكيل انجلو وفيروليز وروبنس .

كان اذن ديلاكروا فنانا وأديبا في آن واحد وكانت ثقافته التاريخية والأدبية واسعة عميقة ، فير أنه لم يلجأ الى الماضي يحتمى فيه بعيدا عن أحداث عصره ، بل كان أيضا حريصا على أن يعيش في عصره وأن يستوحى الأحداث الاجتماعية والسياسية التي كانت تملأ بضجيجها النصف الأول من القرن التاسع عشر . فقد استجاب للحركات الثورية التي كانت تهب فرنسا وبلاد اليونان . وهذا يفسر لنا تنسوع مصادر الهامه ، هذا فضلا عن الانطباعات التي جمعها أثناء اقامته في إنجلترا عام ١٨٢٥ وخلال رحلته الى اسبانيا والمغرب والجزائر عام ١٨٣٢ حيث عاد بلخيرة من الرسوم استخدمها في تصوير عشرات من لوحاته الخالدة ، ابتداء من نساء الجزائر عام ١٨٣٤ حتى لوحاته عن صيد النور والسباع عام

حرية الفنان في التعبير عن رؤيته الخاصة وعن شخصيته الحميمة . وكان رده الوحيد على هجرم أعدائه مواصلة انتاجه الفني بصدق وعزم واهبها حياته كلها لرسالته الفنية .

ولم يقتصر نشاطه على التصوير بل تعداه الى الادب ، كان شغوقا بمطالعة روائع الفكر والادب والاستماع الى الموسيقى ، ودفعه ميله الى الانطواء الى تدوين تأملاته وانطباعاته عن معاصره وتمسك مذكرات ديلاكروا اليومية من الروائع التي يعتز بها الادب الفرنسي . كان ديلاكروا من القلائل الذين جمعوا بين جمال فن التصوير وروعة الكتابة الادبية وصمق التفكير النقدي ، أي بين قوة الانطلاق في التعبير واندفاع التلقائية الوثابة وبين القدرة على ضبط هذا الانطلاق واخضاع هذه التلقائية لمنهج دقيق محكم . ولهذا السبب فانه يتجاوز وحده حدود الرومانتيكية ليلتقي مع كبار فنانى عصر النهضة

romantic. وردت أولا في الأدب الانجليزي في منتصف القرن الثامن عشر وانها كانت تطلق أولا على فن تسييق الحدائق وان معناها : ما هو حدير بأن يصور ، بأن يوحى قرشاة مصور المناظر الطبيعية التي تتسم بالهدوء والوحشة بحيث تسمح للنفس بأن تستسلم لاحلام اليقظة وان تتمنع بما تثيره الذكريات من عواطف عميقة فياضة ، من أشجان وآمال . ثم أطلق اللفظ بعد ذلك على الآثار الأدبية من شعر ومسرح (١) .

(١) اختلف الكتاب عندما في تعريف لفظ romantisme فقول: رومانتيكية ، رومانتيكية ، رومانتيكية . اننا نؤثر رومانتيكية للاسباب الآتية : يجب استبعاد رومانتيكية لاحتلاطها بروماطي عندما نتحدث عن الفن الروماطي art roman في القرون الوسطى والذي سبق ظهور الفن الجوطي art gothique . أما رومانتيكية فتفيد النية الى نوع من انقص الخيالي romance. ويقتصر استخدامها على الأدب دون الفن . أما الرومانتيكية فهي تشمل فن التصوير والأدب ، وإذا امتزج على وجود الكاف فيمكن أن نذكر أن اللفظ الانجليزي الأصل هو romanticism. وكان الفرنسيون يقولون أحيانا Romanisme . لم استقر الرأي على استخدام Romanisme .



موت سردنيل (جزء من اللوحة)

١٨٥٤ والخيول العربية عام ١٨٦٠ . ان فن ديلاكروا وإن كان يعد نهاية عهد في تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فإنه من جهة أخرى يمهّد السبيل للمدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين . والاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته مناسبة طيبة لمحاولة الربط بين الحركات الفنية التي تعاقبت في القرن التاسع عشر حتى عصرنا هذا . ولاستخلاص مضمون رسالته الفنية والفكرية ، وقبل التحدث عن شخصية الفنان وخصائص فنه ، يجدر بنا أن نوضح معالم الحركة الرومانتيكية في الأدب والفن وإن نشير إلى ما تميزت به الخصاسية في عهد ديلاكروا .

خصائص الحركة الرومانتيكية

ان ثورة ١٧٨٩ في فرنسا لم تكن الا ثورة سياسية واجتماعية ولم تؤد الى تغيير عميق في الأدب والفن نعم انها اعلنت ان الفن لم يعد في خدمة الأمير بل في خدمة جميع المواطنين ، غير ان المدرسة الكلاسيكية التي كان يتزعمها لويس دافيد لم ترد الا قوة ورسوخا وظلت مسيطرة وحدها على ميدان الفن .

ان بذور الثورة على الكلاسيكية والتي ضمهها روسو وأندريه شينييه ومدام دي ستال وبياتريزابا في الأدب ، وفنان اسبانيا الكبير جويا في التصوير ، لم تنبت الا بعد سقوط امبراطورية نابليون . وهذه الثورة التي ترمي الى تحرير الفرد والفنان والشاعر تعرف بالحركة الرومانتيكية . ومن الطريف ان نقرر ان رد الفعل الرومانتيكي في التصوير سبق بحوالى عشر سنوات انفجار الرومانتيكية في الأدب .

ان المقدمة التي كتبها فكتور هوجو لمسيرته « كرومويل » نشرت عام ١٨٢٧ وفي عام ١٨٣٠ وقعت ما سمي في تاريخ الأدب بمعركة هرناني ، في حين ان المعركة بدأت تحتدم بين المسدافعين عن كلاسيكية دافيد وانصار الحركة الجديدة منذ ان عرض الفنان جيريكو في صسالون ١٨١٩ لوحته الشهيرة « عوامة الميدوزا » .

وهنا يجب ان تطرح السؤال الآتي : هل مفهوم الرومانتيكية في الأدب هو هو في التصوير ؟ وقبل الرد على هذا السؤال يجدر بنا ان نبحث في اصل كلمة رومانتيكية romanticism.

يقول لويس ريو (١) Louis Réau ان كلمة

(١) Louis Réau : L'Ere Romantique. Les arts plastiques. Ed. Albin Michel, Paris, 1949.

٤ - ولكن ليس من الضروري أن تكون الحساسية الرومانتيكية دائما مريضة ، فقد أشاد الرومانتيكيون بجمال الطبيعة وسحرها خاصة تحت ضوء القمر ولاول مرة أصبح المنظر الطبيعي الذي يعكس انفعالات الفنان موضوعا لذاته ودون وجود اشخاص فيه ، وكذلك أشادوا بالليل الساحر الذي بهيمه الجو المناسب للتأملات والاحلام ، والليليات nocturnes في الشعر والموسيقى والتصوير تتجاوب نغماتها وأشعتها وظلالها في جو ساحر حالم . وكما ان الرومانتيكي يؤثر الليل على النهار فانه يجد متعته في ذكر الخريف والشتاء والتجول ليليا بين الانقاض والاكوخ .

ومن جهة اخرى وجدت حساسية الرومانتيكي غذاء جديدا بفضل بحث الشعور الديني بعد الموجة اللاحادية في القرن الثامن عشر ، فقصت فتحت الكنائس التي أغلقتها الثورة وطلب من الفنانين رسم الصور الدينية ، غير أن عددا قليلا منها يمسد من روائع الفن ، وقد اسهم ديلاكروا في الرأى التصوير الديني مثل لوحته المؤثرة : عذراء الشفقة في كنيسة سان ديني لشر المقدس والصور العاطفية لهيكل الملائكة في كنيسة سان سولبيس .

٥ - وبغيرا لجأ الرومانتيكيون الى مصادر الهام جديدة بحيثما كان الكلاسيكيون يطالبون بالعودة الى قنن الصور القديمة توجهت الانظار الى القرون الوسطى وإلى العالم الاسلامي في الشرق وشمال افريقيا وإلى الصين في الشرق الاقصى . والمؤلفات الادبية التي استوحيت الاستشراقا عديدة مشهورة ، وجزء كبير من اعمال ديلاكروا استمدت موضوعاته من الشرق ، مناظره وعاداته وأحداثه التاريخية .

اما مميزات الحركة الرومانتيكية في التصوير بصفة خاصة انها تلخص فيما يلي :

١ - إلغاء الترتيب التصاعدي للوحات حسب موضوعها . فاللوحة التي تمثل حدثا أسطوريا لم تعد تبطل على لوحة تمثل منظرًا طبيعيًا أو طبيعة صامتة . ان العبرة في كيفية تعبير الفنان عن حسه وانفعاله أصبح كل موضوع مهما كان متواضعا جديرا بالاهام فرشاة المصور ، حتى التبع قد يصبح حسنا بفضل سحر الفن . وليس من المحتم على الفنان أن يصور مناظر الريف الرومانى بل عليه أن يستوحى مناظر الريف في بلاده .

٢ - احياء الكاريكاتور والاشكال المشبوهة واستخدام الرسم كوسيلة من وسائل الهجوم والنقد

واذا عدنا الى اشتقاق الكلمة فاننا نجد الآتى : ان romantique و romanesque لهما اصل واحد هو كلمة romanus التي جاءت منها في اللغة الفرنسية القديمة كلمة romans . ومعناها أولا : لغة الشعب في مقابل اللغة اللاتينية التي كانت لغة الفلسفة والعلم . ثانيا : كتابة شعرية باللغة العامية . ومن romance جاءت romancier, romanesque.

ومن جهة أخرى نجد في لغة منشدى الشعر المتجولين كلمة romant, التي جاءت منها . romantique, romantisme.

يتبين لنا من دراسة اشتقاق اللفظ ان الحركة الرومانتيكية انشأها رجال من الشعب في مقابل المتعلمين والطماء واتباع السكلاسيكية . فالشعب يطلو المعان لفراره وعواطفه محاولا تحطيم القيود التي يفرضها العقل الجامد .

وباستعراض التعريفات الصديدة التي قيلت في الرومانتيكية يتبين لنا ان هذه الحركة تضع في المقام الاول الحساسية والخيال والتعبير الشخصي وإثبات اللات وتمجيد الحرية ، وانها تميل في تعبيراتها الى المبالغة والتضخيم .

ويقول ديلاكروا في يومياته متحدثا عن نفسه : « اذا كان المقصود من الرومانتيكية التعبير الجرمي النظامي النفسية وابتداعى من الانماط والسلاخ التي يبلل نسمها في المدارس دون ادنى تغيير ونغوى من المؤسسات الأكاديمية يجب ان اعترف لا فقط اني رومانتيكي، بل انني كنت رومانتيكيا مد الغفلة مفرقة » .

ويمكن تلخيص مميزات الحركة الرومانتيكية في الادب والفن فيما يلي :

١ - روح الثورة على القيود والقواعد الكلاسيكية مثل قاعدة الوحدات الثلاث ، الترتيب التصاعدي للانواع الادبية والفنية والتي كانت تعتبر عوائق في سبيل نمو الشخصية الحر وازدهارها .

٢ - انتصار النزعة الفردية والمطالبة بالحساسية بحقوق الفرد ، مع تقوية النزعات القومية التي هي بمثابة فردية جماعية .

٣ - سيطرة الحساسية والعواطف على العقل . واذا كان العقل هو القاسم المشترك بين الجميع فان ما يميز كل شخصية في صميمها وحميمها هو الجانب الوجداني وبخاصة اللا شعوري منه . ان الرومانتيكي تفرد باستمرار موجات من الحزن والحنين الى السعادة المفقودة ، ان حساسيته مريضة متقلبة تسكنها أشباح الموتى ويمزقها القلق والهيلة ، وغالبا ما يكون مآله الجنون والانتحار .

شخصية ديلاكروا

من المحال أرجاع العبقرية الى منطق واحد .
الم يكن ديلاكروا نفسه يقول لاستندال Stendhal .

« اتنا مزيج غريب من الالفرد لا يمكن تفسيره » ان الشخص الواحد يحوى عشرة اشخاص وقد يحدث في بعض الاحيان ان هؤلاء الصرة يظهرن جميعهم دفعة واحدة » .

ان شخصية ديلاكروا ذات قطبين رئيسيين :
لدينا من جهة الشخص الجامع الحساس الذي تجرفه سيول الانفعال والخيال ، ومن جهة اخرى الناقد الصارم المتزن والذي ينتابه الشك من حين الى اخر . انه رومانتيكى بفطرته وغريزته ، يقلقه وحاسيته المرفقة ، بسرعة قابليته للاستشارة الانفعالية وبهذه الدرجة البسيطة من الحمى التي لازمتها طوال حياته غير انه كلاسيكى بحبه للنظام والاتزان ، وبمحاولة ضبط نفسه . انه في الوقت نفسه ينتمى الى زمنه ولا ينتمى اليه . انه متيقظ لكل ما يحدث حوله ، واسع الثقافة ، حاد الذهن ، حديثه شائق جذاب ، قاس احيانا في حكمه على زمنه وعصره ، غير انه يدافع بحرارة عن حرية الفنان . هو يحب ايضا ان ينظر الى الماضي ، وان يقضى ساعات طويلة في قراءة الإهداء ، وربما كان يحلو له ان يعيش في القرن الحاساني عشر ، قرن ذروة الفنون الجميلة ، انه يميل الى التأمل والتحليل اللذان ينتمى الى طائفة كبار مفكرى فرنسا الذين حلوا بعمق الطبيعة البشرية امثال مونتني ولاروشفوكو . انه معجب براسين ، بمتوزرت وبيتهوفن . وفولتير انه في فنه قريب جدا من ميكل انجلو وفيرديزي وروبنس وذلك بفضل احساسه بالعظمة والروعة ، وحبه للأشكال والالوان الجميلة ، ومحاولته احياء التصوير الحائلي كما في عهد النهضة . وهو من جهة اخرى رائد الفن الحديث بفضل حساسيته القلقة وتعبيره عن الحركة ولمسات فرشائه الجامحة وجرائه في تقابل الالوان .

اتنا بصدد شخصية معقدة تتصارع فيها الاضواء والمتناقضات ، شخصية حوت جميع الاسرار وجميع المواهب كما يقول جول رومان ، شخصية تستعصى على التحليل والتفسير . ان اعمال ديلاكروا تفسر عصره اكثر من ان يكون عصره هو الذي يفسره ومنهج تين Taine يبدو بهذا الصدد ناقصا . واذا كانت اعماله تفسر شخصيته فان هذا التفسير يظل قاصرا فاعماله هي اكثر من مجرد انعكاس ذاته او نتيجة اعلامه ودافعه الاشعورية فالتفسير في ضوء

الاجتماعي . ان معيار الجمال المثالي لم يعد له اي وزن ، فالمصور غرضه الاول ابراز الطابع الذي يعبر موضوعه ، سواء كان هذا الموضوع جميلا او قبيحا ، جادا او هزليا . الم يرسم جريكو Géricault مجموعته الشهيرة عن نزلاء مستشفيات الامراض العقلية ، الم يرسم ديلاكروا صورة الشاعر الايطالي توركوواتاسو وهو يعاني من هلوسات الجنون ؟ وفر عالم الكاريكاتور السياسي والاجتماعي لابد من ذكر الفنان دوميه Daumier .

٣ - اما من ناحية صناعة التصوير بالزيت فلم تؤثر فيها الحركة الرومانتيكية . ان الالوان يتم مزجها على الباليت غير ان العجينة أصبحت أكثر سكا من ذي قبل . ونرى ديكام Descamps يستخدم السكينة لهذا الغرض . غير ان ديلاكروا تحت تأثير المصور الانجليزي كونسستبل Constable يمهّد السبيل لفن الانطباعيين والتقطيعيين فيما يختص بتجزئ القيم اللونية ووضعها جنباً الى جنب على اللوحة دون مزجها على الباليت بحيث يتم المزج والاحساس بالالوان المركبة في شبكة العين مباشرة وتتميز الحركة الرومانتيكية بتقديم اللون على الرسم أي بتقديم العنصر الحسي على العنصر العقلي . وأخيرا يجب ان نذكر انتشار التصوير بالالوان المائية - اكاريل وجسواش - وذلك تحت تأثير الفنانين الانجليزين ، وكذلك التقدم الكبير الذي حققته فنون الحفر ، الحفر البارز على الخشب والحفر على النحاس ، وأخيرا الليتوجرافيا التي ظهرت في بافاريا عام ١٧٩٨ . وقد استفاد فن الكاريكاتور وفن تصوير الكتب من الليتوجرافيا ، لما يشهد على ذلك اعمال دوميه والصور التي رسمها ديلاكروا لكتاب فوست لجيتيه .

تلك هي اهم خصائص الحركة الرومانتيكية في الادب والتصوير ، وصلت هذه الحركة الى ذروتها في عام ١٨٣٠ وقد تزعم الحركة في الادب فيكتور هوجو وفي الموسيقى برليوز وفي التصوير ديلاكروا ، لم تلاثت في عام ١٨٤٣ عند سقوط مسرحية هوجو البورجواف . اما الحركة التي بداها ديلاكروا فقد ظلت محتفظة بروحها القوية للجذابة حتى وفاته في حين انحرفت لدى الآخرين وغرقت في موجة من الحساسية المربضة . ولكن سر نجاح ديلاكروا في شخصيته التي جمعت صفات الفنان والمفكر والاديب .



مدبحة غيو

باللمسات العريضة الفياضة ويتغلب اللون على الرسم بمعنى انه لا يحصر اللون داخل خطوط مرسومة بدقة ، بل هو يرسم باللون مباشرة دون التدقيق في التفاصيل الصغيرة تاركا للعين عندما تنظر من مسافة مناسبة ان تقوم بادماج التفاصيل في كتل كثيرة متحركة تحقق بتربطها الديناميكي وحدة اللوحة كلها .

وفي ضوء هذه الخصائص نستطيع ان نثبت ان تأثير ديلاكروا على المدرسة الانطباعية التي اهتمت بتحليل الضوء والتقاط انعكاساته على سطح الأشياء وتأثيره على الانطباعية الحديثة التي حاولت ان تبقى لالوان الطبيعة واقعيها ونصوعها وذلك باستخدام بقع من الالوان الاولى غير المزوجة بحيث يتم المزج في شبكية العين ، وقد استخدم ديلاكروا هذا الاسلوب في تقسيم درجات اللون وفي وضع بقع الالوان المتكاملة بعضها لبعض جنباً الى جنب بحيث يحدث تجاورها

التحليل النفسي وان كان يلتقي بعض الاضواء على الشخصية بميل الى خفض بعض قيمتها بالقول بان الاثر الفني ليس سوى اعلاء الليبيدو المصاقة غير المشبعة - الواقع انه من المحال الوصول الى تفسير شامل لشخصية ثرية معقدة مثل شخصية ديلاكروا ، ان العبقرية تستمضي على التعريف ، ويمكن ان نقول عن ديلاكروا ما كان يقوله هو عن قيمة اللوحة الفنية : ان قيمة اللوحة لا يمكن التعبير عنها : هي في الواقع ما يفلت من حدود التعبير الدقيق ، هي ما تضيقه روح الفنان الى الالوان والخطوط لمخاطبة روح المشاهد .

ولا يوجد فنان مثل ديلاكروا برع في محادثة الروح ، سواء في لوحاته او في مذكراته اليومية ، انه كان المصور الشاعر الذي عشق فنه وآله ممد فهم معاصريه فيما عدا القليل منهم امثال بوديلير وجوتييه وبازلزك ، ان روح معاصريه لم تتجاوب معه ، ورغم علاقته بالارسطط الادبية فانه ظل طوال حياته يعاني من شعور العزلة المرير ، ولذلك كان يلجأ الى مخاطبة نفسه في مذكراته اليومية التي بدأها في عام ١٨٢٢ والتريهون فيها تأملاته الفلسفية وآراؤه في الفنون التشكيلية .

تأثير ديلاكروا في الفن الحديث

ان فن ديلاكروا وان كان يعتبر نهاية عهد في تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فانه من جهة اخرى يمهّد السبيل للمدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، ولكي نقدر مدى تأثيره في الفن الحديث نبدا بذكر الخصائص التي تميز اعماله .

اولاً : ثراء المخيلة وانطلاقها في الزمان والمكان ، مما أدى الى تنوع الموضوعات التي عالجها . ومن جهة اخرى يجب الإشارة الى الطابع الفكري الذي يطبع الكثير من اعماله حيث يستخدم الاسلوب الرمزي والتشبيهي ، فانه ليس من انصار الفن للفن **ثانياً :** ان فن التصوير يفتح امام الفنان وامام المتذوق آفاقاً جديدة نحو الماضي ، نحو البلاد النائية ، مواطن الشهامة والشجاعة والسحر والالوان الزاهية والاشواء الساطعة فالتصوير كالتشعر والادب من وسائل الانطلاق والتحرر من كل ماهو رتيب وممل .

ثالثاً : ان التصوير مصدر سرور ومتعة للعين بفضل اللون وانسجام الالوان وحركة الكتل الملونة . **رابعاً :** يتميز أسلوب ديلاكروا من حيث الصنعة

وانعكاس بعضها على بعض لونا جديدا كالأحاساس
بالأخضر الناتج عن وضع بقع زرقاء جنباً الى جنب
مع بقع صفراء . وهذا واضح خاصة في لوحته
الشهيرة نساء الجزائر .

ولا شك في أن انطلاق اللون وتمجيده وتغنيمه
وعده من أقوى ما يعبر عن الانفعالات كان له أكبر
الأثر في تصوير رينوار وفان جوج وفي بحث حركة
الوحشيين أمثال ماتيس وديران وفلامنك .

ونلاحظ في بعض اللوحات عدم التزام ديلاكروا
بقواعد المنظور التقليدية مما أدى أحيانا الى قلب
المنظور ، وهذا الأسلوب في عكس اتجاهات المنظور
نشأه لدى المصورين التكبيين أمثال بيكاسو
وبراك . ولم تفت هذه النقطة نقاد الفن المعاصرين
لديلاكروا فقالوا عنه أنه لا يتقن الرسم ولا يراعى كما
يجب قواعد المنظور .

وأخيرا يمكن القول بأن ديلاكروا باحترامه للقيم
التشكيلية قبل كل شيء وبدفاعه عن لغة الألوان ولغة
التكوين والتوزيع للخطوط والسطوح ولغة الانسجام
والتناظر والتقابل قد تنبأ بالفن التجريدي . ومن
أقواله المألوفة أنه كان ينصح الناظر الى اللوحة بأن
يقتف بعيدا عنها بحيث يعجز عن تعرف موضوع
اللوحة مكتفيا في بادئ الأمر بأن يشاهد توزيع
البقع اللونية في التكوين العام للوحة ، كما يشهد
المتذوق الى سيمفونية الموسيقى البهجة وأن يفكك
على اللوحة من حيث هي قطعة تصوير ملون وأن

يستجيب للوحة بلطفها التشكيلية أولا ، ولا يشرر
طبعاً من أن يقترب بعد ذلك لكي يتعرف الموضوع
ولكن يستشعر بالإضافة الى الاحساس التشكيلي
البحثى الانفعالات والعواطف التي يمكن أن تترجم
الى لغة الكلام . فجمال اللوحة لا يكمن في ترجمتها
الايدية بل فيما تثيره لدى المتذوق الاصيل من
انفعال خالص .

ولوحات ديلاكروا بقض النظر عن موضوعاتها ،
تتميز بشاعريتها التشكيلية وبقدرتها على بحث هذا
الانفعال الجمالي الخالص . وفي الصفحات التي كتبها
من ديلاكروا عام 1855 ، يقول الشاعر والناقد الفني
العظيم بوديلير :

« يبدو أن هذا التصوير يرسل مضمونه النفس الى بعيد كما
يصبح السحرة والشعوذون . ورجع هذه الظاهرة المبهجة
الى القدرة على استخدام الألوان ، الى هذا التوافق الكامل
بين درجات اللون وقيمته ، الى التناغم - القائم من قبل في عقل
السامع المصور - بين اللون والموضوع . ويبدو أن هذا اللون -
واليسج الى في استخدام هذه الحيل القوية للتعبير من أفكار
غاية في الدقة - يفكر بذاته مستقلا عن الأشياء التي يمسوها .
ثم إن هذه التوافقات الرائعة بين الألوان غالبا ما توحى اليها
بتناقضات اليوديا والانطباع الذي تتركه هذه النوحات في نفوسنا
بغلا يكون انطباعا موسيقيا » .

وإذا كان ديلاكروا يطلب من اللوحة أن تكون أولا
متعة للعين ، فهو يضيف أنها يجب أن تخاطب أيضا
الروح حتى يتم التماس بين اللوحة والمتذوق ، يجب
أن تجلست هذا الانفعال الجمالي الخاص بفن التصوير
والذي تمجيز لغة الكلام من التعبير عنه .

نساء من الجزائر



ابو حيان التوحيدي... الأديب الفيلسوف

بقلم : الدكتور زكريا ابراهيم

الأديب « الأديب » ألا وهو أبو حيان التوحيدي ، صاحب المقابسات ، والإمتاع والمؤانسة ، والهوامل والشوامل ، والبصائر والذخائر ، وغيرها ، استطاعنا إذن نتحقق من أن هؤلاء المفكرين قد عملوا على التزول بالفلسفة إلى مستوى الجمهور ، فضلاً عن أنهم قد حاولوا أن يجعلوا من التأليف عملية تساؤلية تقوم على طرح المشكلات ، وإثارة الدعشة في أذهان الناس . ومن هنا فنفسد لا تعجب التصواب إذا قلنا أن أبا حيان التوحيدي هو أعظم مفكر إسلامي استطاع في القرن الرابع الهجري أن يجعل التراث الفلسفي إلى ثقافة شعبية حية ، وأن يقدم لنا - في مجال الفكر والمعرفة - أدوات ثقافية لا تقل روعة عن المقاصص « ألف ليلة وليلة » . وسنحاول فيما يلي أن تكشف عن بعض الجوانب الأصيلة من تفكير هذا « الأديب الفيلسوف » الذي يمثل أرقى ما وصلت إليه الحضارة الإسلامية في عصره .

ولعل أول ما يستوقفنا في تفكير أبي حيان التوحيدي إنما هو رايه في « الحق والباطل » . وهنا نجدته يروي على لسان سيدنا علي بن أبي طالب كرم الله وجهه أنه قال : « إن الحق لو جاء محضاً ، لما احتفل فيه ذو حياء ، وإن الباطل لو جاء محضاً ، ما اختلف فيه ذو حياء ، ولكن أجل صمت من هذا ، وضمت من هذا ... الضمت من الشهرة : النقطة والمائة منه . وهذا كلام شريف يعنى معنى سمحة في النقل » (١) وتطبيق التوحيدي على هذا القول التسويب إلى الإمام علي ، إنما يدلنا دالة واضحة على اعتقاده الراسخ بأن الحق لا يمكن أن يكون وحده على قوم ، كما أن الباطل لا يمكن أن يكون حليفاً لقوم ، وإنما يأخذ كل قوم من الحق نصيب ، ومن الباطل نصيب . وقد تصارع الآراء والمذاهب ، ولكن من المؤكد أن لغة اتصالاً خفياً أو رابطة ضمنية تجمع بين كل تلك الآراء المتعارضة والمذاهب المتضاربة . ولعل هذا ما أراد التوحيدي أن يعبر عنه حينما أورد لنا في مقابساته مثالة لالافون ذهب فيها إلى « أن الحق لم يصبه الناس في كل وجهه ، ولا أخطوه في كل وجهه ، بل أصاب منه كل إنسان

اعتاد المشتغلون بالفلسفة الإسلامية الانحصار على دراسة مذاهب التفكير من أمثال المعتزلة والأشاعرة ، ونظريات الفلاسفة من أمثال الكندي والفارابي وابن سينا ... الخ . ولكن حينما طالبة أخرى من مفكرى الإسلام قد انصرف الباحثون في الصاعدة من الاهتمام بها ، ألا وهي طائفة الأديب والفلاسفة « أبو الفلاسفة » الأديب . وبما كان أبو حيان التوحيدي المظهر علم من أعلام هذه الطائفة الأخيرة ، فقد وصفه ياقوت في « معجم الأديب » بقوله : « أنه لفيلسوف الأديب ، وأديب الفلاسفة ، وحقق التفكير ، ومتمك الحقائق ، وأمام البلغاء .. فرد الدنيا التي لا نظير له ذكاء وفطنة ، ولصاحبة ومكنة .. » (١) . وقد تشدد أبو حيان التوحيدي على استبعاد أنه هو أبو سليمان السجستاني الذي اشتهر ببراهنه في الجدل ، والمذهب القواسم بأمهات الكتب اليونانية ، وفردته الهائلة على تعدد معاني الألفاظ والمصاهيم الفلسفية . وقد وصف لنفسه التوحيدي نفسه في كثير من كتبه مجالس استأذنه أبي سليمان ، فتبين لنا كيف أنها كانت بمثابة ندوات فلسفية يتلاقى فيها الناس من كل طائفة ، لا يساهم سائق من بلادهم ولا من ملهم ، بل يحاول كل منهم أن يعلى براهه ، ويؤمن كلامه بأن كل رأى نصيب من الصفة . ولكن المستشرق الهولندي دي بور قد وصف جماعة السجستاني بأنها كانت تتلاعب بالألفاظ والمعاني ، وأنها لم تسهم إلى حد كبير في تقدم الفلسفة في الإسلام (٢) . ومثل هذا الحكم إن دل على شيء ، فأنما يدل على أن الكثيرين من المشتغلين بالدراسات الإسلامية لم يفتنوا إلى أهمية الدور الحضاري الذي اضطلعت به جماعة « الفلاسفة الأديب » في الحياة العقلية الإسلامية ، وبدليل أنهم قد فتوا أن الفلسفة قد استباحت على أيدي هؤلاء إلى مجرد « موضوع للمهارة في الجدل » . ولكننا لو اتبعنا النظر إلى تلك المؤثرات النفسية التي خلفها لنا واحد من هؤلاء « الفلاسفة

(١) ياقوت : « معجم لأديب » طبعة الدكتور فريد رفاي ، القاهرة : ج ١ ، ص ٥ .

(٢) دي بور : « تاريخ الفلسفة في الإسلام » ترجمة د. محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ١٩٢٨ ، ص ١٥٧/١٥٦ .

(١) أبو حيان التوحيدي : « البصائر والذخائر » ، تصحيح أحمد أمين وأحمد صقر ، ١٩٥٢ ، ص ٢٢ .

جبة ، ومثال ذلك معين اعطوا الى فيل ، وأخذ كل واحد منهم حدرجة منه ، فصبها بيده ، ومثلها في نفسه . فآخبر الذي من الرجل ان حلة النبل طويلة مدورة شبيهة بأصل الشجرة ، وجعل الخلة . وأخبر الذي من الظفر ان حافته شبيهة بالهضبة العالية والزارية الرامسة . وأخبر الذي من أذنه أنه منبسط دقيق يطويه وينثره . وكل واحد منهم قد أدى بعض ما أدرك ، وكل ما يكذب صاحبه ويدعي عليه الخطأ والغلط والوجه فيما يصغى من خلق الليل . فانظر الى الصدق كيف حكمهم ، وانظر الى الكذب والخطأ كيف دخل عليهم حتى فرغهم . (١)

والواقع ان من طيبة الفكر البشري ان يقصر نظره على ناحية واحدة من نواحي الوجود ، فهو قلما يصيب منه أكثر من جهة ، بينما تلونه من جهات أخرى فطن اليها غيره . والذي يحدث في كثير من الأحيان هو ان الجهة التي يصيبها الفرد الواحد قد تكون مثيرة لما يصيبه غيره من الأفراد ، فينشأ من ذلك الاختلاف والتنازع . والحال هنا في التفكير كالحال في الإصرار : فان للنظر الطبيعي الواحد ليختلف أشد الاختلاف فيما للجهة التي ينظر منها الإنسان اليه ، حتى أنك ترى صوريين قد أخذنا كثر واحد فتوهم أنها متجانس متطابقين مختلفين ، وما هما الا صورتان قد أخذنا من جهتين مختلفتين لشهد واحد وبينه . والفلاسفة أيضا ينظرون الى الحقيقة من « وجهات نظر » مختلفة ، وليس بدعا ان تجري نظراتهم متباينة تنوع ، وما هي الا « روايات » مختلفة لحقيقة شاسعة تلت من كل ناحية ، وتند من كل استيعاب . وكأنتا بالتوحيدى يريد أن يقول لنا : ان كل نظرة فلسفية ان هي الا وجهة نظر جزئية تسم بطابع خاص ، لايدربنا من بطاها بما ندعاه من وجهات النظر الأخرى ، حتى يتكون من ارتباطها جميعا ما يشبه « الحقيقة » . وما دمتا جميعا بشرا جزئيين متباينين ، فلن تكون هناك بالنسبة أليتا « حقيقة مطلقة » بل ستبقى مختلفتنا دائما أيدى جزئية ، شبيهة « متناهية » على صورتنا ومثالتنا ، وسيظل الفيلسوف مجرد « شاهد » ينظري بلسان تجربة بشرية قاصرة محدودة (٢) .

ويسوق لنا التوحيدى في موضع آخر شكلا لجزئية بدلته على صحة نظريته في « الحق والباطل » ، فتراه يروى ان أيا الفرداء قد قال يوما : « أحب لالة لا يجهن فيرى : أحب الأرض تعديرا لعلشيتي » وأحب الفكر تواضعا لغيري ، وأحب الموت استعياقا الى ربي . ثم يضيف التوحيدى على هذه المقاسمات فيقول ان أين سيرين عارضها بقوله : « لكى لا أحب واحده من الثلاثة : أما المعز فوائته أسمى أحب الى من ، لا المسى به يوصل الرحم ، ويحب البيت ، ولحق انرابا ، وتيسب اليد الى الصدقة . وأما الأرض فوالله ان أعلق فأشكر ، أحب الى من ان أبتلى فأصير . وأما الموت فوالله ما يسمت من حبه الا ما لفتناه وسلف من أيماننا ، لنستعمر الله من وجب . ثم يعلق على حبان على هاتين الغائمين المتعارضتين فيقول : « انظر بالله الى خروج أين سيرين من كل مداخل فيه أبو الفرداء » حتى كان الصدق في ما جليه أيدى ، والبرهان على ما قاله أقرب . ولولا ان الطرق الى الله مختلفة ، ما عرض هذا الرأي لالول ، ولا عارضه هذا الثاني . (٣) وهذا التعليق دليل قاطع على انتفاع التوحيدى بتعدد المسيل المؤدية الى الحق ، وكأن لسان حاله يقول ما قاله أحد مشايخ الصوفية : « النسيب كثيرة ، الفروس واحدة . » (٤)

- (١) أبو حبان التوحيدى : « المقابسات » ، طبعة حسن السنديوى ، ١٩٢٩ ، المقابلة رقم ٦٤ ، ص ٢٥٩ .
- (٢) لكريا إبراهيم : « مشكلة الفلسفة » ، طبعه ثانية ، دار انعام ، ١٩٦٢ ، ص ١٢ - ١٣ .
- (٣) أبو حبان التوحيدى : « البصائر والبخائر » ، نادرة أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، ١٩٥٣ ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
- (٤) أبو حبان التوحيدى : « المقابسات » ، طبعة حسن السنديوى ، ص ٢٠٠ ، ص ١٦٤ ، ص ١٦٠ ، و « الرقية في العبارة الأخيرة على البش ذات الماد » . (على المتأبط) .

ولا يقتصر التوحيدى على الاعتقاد بأن « الحقيقة » لم تكن في يوم من الأيام ولها على مغيب صيته ، بل هي قد كانت دائما أمعا موزعة بين سبائل المذاهب ، وأما نراه أيضا يدعو الى الوصول العقلى والتسامع الذهني ، ويتنادى بأن تاريخ الفكر الفلسفى هو ندوة كبرى يتحقق فيها حبر من المناش الفكرى بين فلاسفة الماضي وفلاسفة الحاضر ، وحينما يقول التوحيدى ان « التلوس تتنازع ، والعلوق تتلطف ، والألسنة تتنازع » ، فهو يعنى بذلك ان تاريخ الفكر ليس في جوهره سوى شعبة من العلاقات الفكرية والمطارات العقلية ، وكان حكماء المصور المختلفة يتجادلون الآراء ، ويتفلسفون بالحجج ، وبمها الحق الفيلسوف باب على نفسه ، فلان فلسفته لا يمكن ان تجبره بمشابهة متاجرة لنفسه . والفلاسفة - في رأيه - حوار وجدال وحوار فكري ، والفيلسوف تلميذ قبل ان يكون أستاذا ، ما دام تفكيره مجرد دمج أو اضافة أو استجابة . وإذا كان الناس قد دأبوا على التنازع حول الثروة أو اللذة أو السعادة أو الشهوة ، فإن العلم في رأى التوحيدى هو التلوس الوحيد الذى لا يوجب التنازع : « لا ركة العلم لا تنزع وان اختلفت ملها الدلائل ، وكثر على حالها الواردة » . على ساحة العلم ان توسع للجميع ، ولست استعاطة العلماء ان يردوا يتابع المعرفة ، دون حاجة الى التنازع أو التصارب أو الصراع . وليس معنى هذا ان التوحيدى ينكر ما قد يقوم بين المفكرين من تضارب أو تضاد أو مداد ، وإنما كل ما هنالك أنه يحرس على تأكيد ضرورة « التواصل » أو « التبادل » بين المفكرين ، ولكن ليس معنى هذا - من جهة أخرى - ان يتشالوا التفكير من تلك الحقيقة التي تملأ الله ، وان يتساق وراء المتفادات التي يسير عليها العامة من الناس ، وإنما لابد للفيلسوف دائما ان يتسلك بالعقلية الخاصة التي اكتشفت له في صميم تجربته ، حتى ولو كان هو وحده الذى يؤمن بها ، فان « الحق لا يصير حقا بكثره معتقديه ، ولا يستحصل باطلا نقله متعبد » . والفيلسوف الباطل (١) - وبمما لذلك على التوحيدى يجب بكل ما يحاذر ان يعمل قطعه في دراسة ما يعرض لو من مسائل : « كون الانفسار على ترديد ما قاله الفيلسوف ، وكون الانفسار مجازاة العامة من الناس في ما تدن به من عقائد ولكنه بذكرنا في الوقت نفسه بان أحدا لا يستطيع ان يزعم نفسه من سعة الفطن ما يستطيع معه التكلف من شتى أحوال الوجود ، أو الفيلسوف متى جيسجج حياها بالعقلية ، أو الكلام بكافة أحصول النفس . والسبب الى ذلك » ان العقل يأسر - لا يوجد في شخص أسي - وإنما يوجد متسعة قسط بالكثر ولاقل ، والأشده والأضعف .. الخ » (٢) فالتوحيدى إذن يلف مولفا وسطا بين النزعة الإعتقادية التي تقول بان في وسع العقل ان يعرف كل شيء ، وبين النزعة الإرتيابية التي تشك في قدرة العقل على الوصول الى أية معرفة ، وهو يعطى اختلاف الفلسفة على التسائل العلمية بازجانه الى تصور العقل البشري من جهة ، ونسبية الفطرات الفردية من جهة أخرى . ولئن كان قد وقع الجبني ان ليس لمة « الحقيقة » الا « الاطلاق » أو انه ليس لية شيء « مطلق » في ذاته ، الا ان التوحيدى ينهى هذه النزعة الشككية بان يبين لنا ان « الحق ليس مختلفا في نفسه بل في التناظران اليه اقتسموا الجهات مقابل كل منهم من جهة ما قاله ، وبأبان منه تارة بالإنسارة له وتارة بالعبارة منه ، وظن الثان ان ذلك اختلاف صدر من الحق ، وإنما هو اختلاف ورد من ناحية المتعنى من الحق » (٣) .

يبد ان التوحيدى يلاحظ - مع الأسف - ان الناس قلما يعملون عليهم ، تصرف امور معاشهم ، واتهم كثيرا ما يتساقفون وراء سحر اللذة أو الشهوة أو المتعة العاجلة ، لا يكلف الواحد منهم نفسه متاع البحث عن الحق أو العمل على تجنب الباطل . وهنا تغلب النزعة اللابية على فيلسوفنا فتراه يشبهه الحس

- (١) .. المقابسات رقم ١٧ ص ١٦١ .
- (٢) المرجع السابق ، المقابلة رقم ٤ ، ص ٢٢٥ .
- (٣) المرجع السابق ، المقابلة رقم ٥٢ ، ص ٢٢٢ .

بإمرة حسنة متبرجة ذات وقاحة وخلاعة ، وقد جلست إلى شاب طري ، له شعر جمالها ، وعليه مسحة من حسنها ، تغدعه بعديتها ، وتزوده من نفسه لنفسها ، ولیدی له مصابيتها ، وتطمع في لمعتها منها ، وتستحقه على لقاء اللذة والوطئ منها ! وإما العقل فإن أبا حيان يشبهه شيخ هم قد جلس من بعد ، وليس لديه قدرة على التوصل للحيلة في ذلك الشاب وبين ما نزل به من حاجته الوفاة الفاضلة ! ويصبح الرجل المجرد متأوها ، وينادي بصوته التهجج محركا رأسه مرة وبأساطير يده مرة أخرى ، ويعد ويوفو ، ويظف ويظف ، ويشاق ويحنو ، ولكن ليس من حب ! وابن تائير هذا الشيخ أكل الحطم من تائير هذه الغلبة الغالبة ، المحالة الفشالة ؟ (١) والتوحيد هنا يعترف صراحة بشدة تأثير الحواس على المواد من الناس ، ولغة استماعهم إلى نداء العقل أو صوت اللطف ، وكلها هو يسلم مع القائل بأن « الرأي نائم والبري يقظان » ، أو كأنها هو يقى بها قائله « أحد الأوائل من أن العقل صديق مقطوع ، والبري مدعو متوجع » (٢) . ولكن ألهم أن أبا حيان يذكر الناس في الوقت نفسه بأنه لا بد لهم من « إيقاظ العقل » ، وتأيد العقل ، وإصلاح السيرة » ، فإن سعادة الإنسان لا تكون إلا بتطهير عقله على حسنة ، وتصريف أمور معاشه بوعي وبفطنة . وبهذا يمكن القول بأن حاجة الإنسان إلى الفلسفة إنما هي بمثابة حاجة إلى الاستيقاظ من سبات الحس ، ما دام أكثر الناس - كما قال الفلاسفة - إنما يسيرون نياما ، والتوحيدي هنا يوافق الفلاسفة على أن الفيلسوف هو « الإنسان المتيقظ » ، وبحال في الوقت نفسه أن يهيب بنا - نحن العامة من الناس - أن نطرح عما تشرة ذلك الوهم الحسي الذي يلف حيلنا المقلية ..

والظاهر أن مهمة الأدباء الفلاسفة في القرن الرابع الهجري قد انصهرت أولا وقبل كل شيء في الدعوة إلى تثليث الذات ، والاتصاف إلى صوت العقل ، والاتحاد بالجمع بين « المصمم والمصالح » ، ومن هنا فالتا نجد هذه الدعوة تترد بأشكال مختلفة وديارات متنوعة في شتى أحياديته ، وفي كافة الروايات التي كان يعنى بتفاتها من حكماء الأجداد . وعلى من هذا القليل مثلا ما رواه أبو حيان عن الفيلسوف اليوناني ديوجانس الذي سئل يوما : « لك صديق ؟ » فأجاب : « نعم ، ولكني ملول » . القليل له . « لعله خير ناصح » . فلذا ثبت على ذلك : قال : « لا يل هو غاية في النصح » نهاية في الشفقة : ثلث : لسا تدل على ذاك هذا المصمم ، مصح المراد بـ « تفصيل صديقتك ؟ » فقال : « لا أن جسيلى بطباع ، وعلى مكسوب ، والطباع سابق ، والكسب تابع » ، قيل : « فلما على صديقك هذا الناصح المتفاني حتى لنطق إليه بمدانته ، وتجهت في إقامته لا القبول منه » . قال : « صديقي هو العقل ، وهو صديقتكم أيضا ، ولو أطمعوه كما غشتم لسمعت ودرستم ، وتكلمت متكلم في أولكم وأخوامكم » (٣) . والتوحيدي هنا يذكري بضرورة مصادقة العقل ، ويؤكد لنا على « لجة للأنسان الإبراهيمي سبيل الحكمة » ، ويحاول أن يظهرنا على أنه بالفعل نتصاعد من الطبيعة ، وعلى الرغم من أن فيلسوفنا اعترف - في بعض المواضع - بأن العقل قد يشهد لغيره كما قد يشهد للحق ، إلا أننا نراه يسبب في العديد من فضيلة العقل ، ويؤكد أن أي إنسان - كلنا من كان - لا يمكن أن يتجرد تماما من فضيلة النفس النافذة ، وبدل أن قد نسمع من العجوز نفسه الحكمة بعد الحكمة (٤) . فليت الفلسفة إذن دحيطة على الإنسان « ما دام « العقل » هو أسمي ما فينا ، وليس التفكير

بالتالي ولغا على قوم دون آخرين » ، ما دامت « الحكمة » حليبا مشاعا لنا جميع .

والتوحيد يربط التفكير بالتساؤل ، فنراه يشير من الأسئلة ما يدلنا على اهتمامه بالتصير من كل ما يعثر العقل من حيرة أو دشة أو تعجب . وحسبنا أن نتصفح تلك الأسئلة العديدة التي وجهها إلى صديقه مسكويه في كتاب « الهوساومل والتساؤل » ، لكي نتضح من أنه لم يدع مسألة عقلية ، أو إرادية ، أو طبيعية ، أو نفسانية ، أو لغوية ، أو غير ذلك ، إلا وأثارها بمراجعة ووضوح ، مفتحا على وجه الخصوص بعين وجدانية ، لا أننا نلاحظ مع ذلك أن بعض أسئلة التوحيدي هي في حد ذاتها أعمق من أجوبة مسكويه نفسها . وأية ذلك أن الكثير من الأسئلة ما يدلنا على أن أبا حيان كان يجب دالها كما اعتاد الناس أن يعتبروه غالفا مبدوا ، أو كان يتوقف عليها عتسما درج الناس على حسبانه سلا سبطا . وهذه « الروح المتفتحة » التي تدعش لكل شيء ، وتتساؤل عن كل شيء ، هي التي ولدت لدى أبي حيان الكثير من الأسئلة الطرية ، وهي التي هدته إلى الثورة عند غير قليل من المشكلات الفلسفية الأصلية . وبعضها في هذا الصدد ما لاله الفيلسوف اليوناني سوبنور من أن « الشخص الذي يتصف بالروح الفلسفية إنما هو ذلك الإنسان الذي يملك القدرة على التسبب من الأحداث المتألمة وأمر الحياة المصادرة فيتحذ موضوع دراسته من أكثر الأشياء عمومية وإنشادلا . وكلما قل حقد أثره من اللذات ، بدأ له الوجود أقل حوسفا وأدلى سرية ومعنى » ، أن كل شيء إنما يور للرجل المادي أمر طبيعي يعمل في ذاته بتفسير أصله ونزعه وفائته .. (١) فالتا مثلا قد لاحظوا في كل زمان ومكان أن الإنسان يعشق المديح ويكره اللذ ، ولكن التوحيدى وحده هو الذى يتوقف عند قول أبي الحسن البصري أن « هم الرجل نفسه في الغلابة مدح لها في السر » (٢) والشخص المادى في الناس قد يعلم أن « الأرواح جنود متلفة » ، فما يظفرها بالقلب ، كما تدناك منها اختلاف ، ولكنه قلما يتساؤل على أبا حيان : « ما السبب في تسالي شخصين لا تشابه بينهما في الصورة ولا تشاكل متدهما في الخلق ، ولا تجاور بينهما في الدار ؟ » (٣) ونحن نشجع نعرف أن صفة الأشرار مفسدة ، ولكننا نندر أن نتساؤل من السبب في أن الرضى يبدى ، والصفة لا تصدى ، وأن « الشرير يثر في الخير أسرع ما يثر الخير في الشرير .. (٤) . وقد يشعر الواحد منا في بعض الأحيان برفية عارمة في تلك ما هو معروف منه ، أو قد يحس بتزوق قوى نحو الحصول على ما هو في شوق دائم إليه ، ولكننا قلما نتساؤل مع التوحيدى عن « السبب في أن أحساس الإنسان بأما يعتره أن أشد من أحسسه بآنية تكون فيه » (٥) . ولابد أيضا من أن تكون لنا لاحقا في حياتنا العديدة سهولة التعرض لتشكيكك والوقوف تحت طائلة الرب ، ولكن التوحيدى يصوغ هذه اللاحقة على صورة أشكال واضح مرجع فيضائل قائلا : « لم سار البتين إذا حدث وطرا ؟ لا يثبت ولا يستقر والشك إذا مرضي أو سويدي يدل على هذا أن المؤمن بالشيء متى شككته نرا فزاده ، وقلق به ، والشك متى وقلت به وأرشدته ، وأهدت الحكمة البره لا يزداد إلا جوحا ، ولا ترى منه إلا متورا ونفورا » (٦) . ونحن نعرف جميعا أن العلم مكسوب ، وتقتضى في حاجة إلى تعلمه ، ولكننا قلما نتساؤل عن سبب رغبة الإنسان في العلم ، وعن فائدته

Schopenhauer : « Le Monde comme volonté et (1) comme représentations », trad. franc. par Burdeau, Alcan, t. II, pp. 294-295.

- (٢) « البصار والخيال » ، ص ٨٨ .
(٣) « الواسل والتساؤل » ، ص ٤٩ ، ص ١٢٩ .
(٤) المرجع السابق ، مسألة ٦٦ ، ص ١٧٦ .
(٥) المرجع السابق ، مسألة رقم ١٠٠ ، ص ٢٤٥ .
(٦) المرجع السابق ، مسألة ١٢٨ ، ص ٢٨٧ .

- (١) المرجع السابق القافية رقم ٤٢ ، ص ٢٥٠ .
(٢) أبو حيان التوحيدى : « انبرال والتساؤل » ، طبعة أحمد أمين والسيد أحمد سقر ، ١٩٥١ ، ص ٢٦٤ .
(٣) أبو حيان التوحيدى « المدافعة والصديق » ، مطبعة الجواب ، القسطنطينية ، ١٢٠١ هـ ، ص ٢٣ .
(٤) أبو حيان التوحيدى : « القبايات » ، طبعة حسن السندوبى ، القافية رقم ٥٤ ، ص ٢٣٧ .

وعن غائلة الجهل ، وعن شر العلم الذي قد طبع عليه الخلق ..
 .. الخ ، فمسلما عن أننا قد لا نذكر أصلا في التساؤل عن
 السبب في أن الإنسان محتاج إلى تعلم العلم ، وغير محتاج إلى
 تعلم الجهل ... وقد أثار التوحيد مشكلة العلم على أعنف
 صورة حينما كتب إلى مسكويه يقول : « لا تخش في طلبنا لعلم
 شيء من أن تكون قد علمنا ذلك المطرب ، أو لم نعلمه : فإن كنا قد
 علمناه ، فلا وجه لطلبنا له ، والدباب من ورائه . وإن كنا
 لا نعلمه ، فبحال أن نطلب ما لا نعلمه ، وعاد أمرنا فيه مثل الذي
 أبق له ميد لا يبره وهو بطله » (1) .. وهناك مئات أخرى من
 المشكلات أثارها التوحيدي ببراهنه الموهوبة في توليد السؤال ،
 والذرة الدهشة (والا) كإن التوحيدي في لفظة فيلسوف التساؤل
 بحسب ذلك لآتنا نراه دائما يثير من المشكلات ما قصد
 يرى الناس أنه لا موضع لآثاره ، ويحاول في كل مناسبة أن يولد
 في نفوس الناس الكثير من الشكوك حول ما درجوا على اعتباره
 عاديا مالوفا . ومن هنا فآتنا نجد أنه يكاد يكلف من الذرة السؤال
 ولا يكاد ينتج فيه إلا كفي ينتج بكلفة « لماذا ؟ » ، وربما كان
 الإنسان نفسه - في رأى التوحيدي - هو الإشكال الأكبر ، فآتنا
 لنراه يقول بصريح العبارة : « أن أوسع من هذا انقضاء حديث
 الإنسان ، فإن الإنسان قد أشكل عليه الإنسان » (2) ولا ريب
 أن هذه العبارة وحدها آما هي الدليل القاطع على أن التساؤل
 في رأى التوحيدي هو صحيح علمية « التلطف » ، أن لم نقل بأنه
 يكون جوهر الوجود الإنساني نفسه .

بيد أن أبا حيان التوحيدي - الأديب الفيلسوف - لم يقتصر
 على توليد الدهشة في نفوس الناس ، بل هو قد حاول أيضا أن
 يمدوهم إلى توحى الدقة في تعبيراتهم اللغوية . وهذا يظهر
 تأثر التوحيدي باستاذ أبي سليمان المنطقي ، فقد كان جانب
 كبير من تكليف هذا الباحث المقات يدور حول تصعيد المعاني
 والتدقيق في التمييز بينها . والتوحيدي هنا حرص كل الحرص
 على بيان الفالدة التي تعود علينا من وراء هذه « اللغة اللغوية »
 فانه مؤلف بأن جانبها كبيرا من سوء التفاهم الذي يحدث بين
 الناس إنما يرجع إلى عدم اهتمامهم بتحديد معاني المفاهيم ومن
 هنا ، فآتنا نراه في كتاب « أهوال والشوالم » يسأل مسكويه
 عن الفرق بين السبب والعلّة ، فيقول : « ما السبب والعلّة ؟
 وما الواسل بينهما أن كان واسل ؟ وهل يتربا أحدهما من الآخر ؟
 وإن كانت هناك نياية ، فهي في كل مكان و زمان ؟ أو في مكان دون
 مكان ، و زمان دون زمان ... ؟ وعلى ذكر الزمان ، هل الوقت
 والزمان واحد ، والدمر والحين واحد ؟ وإن كان كذا فكيف يكون
 شيئا شيئا ؟ وإن جاز أن يكون شيئا شيئا واحدا ، هل يجوز
 أن يكون شيء واحد شيئين اثنين ؟ (3) وفي هذا الاستكشاف
 أيضا نجد أبا حيان يتساءل عن الفرق بين كل كثير من المترادفات ،
 كالصلحة والسرعة والفروخ والسرور والفروخ والرائد والامل والرجاء
 والخلاف والاختلاف ، والإلّ والانتلاف ، والصدقة والطلاقة
 .. الخ . والسبب في تساؤل التوحيدي من أوجه الاختلاف بين
 هذه المعاني المترادفة هو إيمانه القاطع بأنه « لابد من أن يكون

لغة فرق بين المعنيين إذا توأمتا على معنى ، وتمازيا غرض » (1)
 ومعنى هذا أن أبا حيان معتقد بأن وجود المترادفات في اللغة
 ليس من قبيل العبث أو السرف الفكري ، بل هو ضرورة منطقية
 توجبها الحاجة إلى التمييز بين الفروق الدقيقة القائمة بين
 المعاني المتشابهة . وهذا هو السبب في أن التوحيدي نفسه قد
 اهتم في مطلع مصنفاه بتحديد معاني الألفاظ تحديدا دقيقا ،
 وتمييز الفروق الدقيقة التي تفصل بين الكلمات المترادفة أو
 المعاني المتشابهة . ولعل من هذا القبيل مثلا ما عهد إليه أديبنا
 الفيلسوف في كتابه المسمى « رسالة الحياة » حيث نراه يعيم
 تعريفات عامة بين الحياة والبقاء والعيش ، فيقول : « أن البقاء
 اسم من الحياة : لا تأقول في الحي باقي ، وفي غير الحي أيضا
 تقول باقي ، والحياة أدخل في الحس لأنها أطلق بالحركة والبقاء مد
 يكون بحركة وغير حركة . فلما العيش فانه أشد لطافة بمادة
 الحياة ، وكذلك يقال : خرج فلان في طلب المعاش . فلما الحياة
 فقد كانت قبل هذا الخروج ، ولذلك يقال في الله تعالى في ولا
 يقال مائتي » (2) . وبمثل آتنا أنه لو كان التوحيدي معاصرا
 للحركات الفلسفية التي انتشرت في أيامنا هذه ، لا تردد في إضافة
 تعريفات أخرى جديدة بين « الوجود » existence و« الكينونة »
 être و« الحياة » vie الخ .

وقد روى لنا التوحيدي أيضا في موضع آخر أنه سال يوما
 استاذة أبا سليمان السجستاني المنطقي عن الفرق بين المعرفة
 والعلم ، فكان جوابه أن « المعرفة أخص بالمحسوسات والمعاني
 الحسوية ، والعلم أخص بالمعقولات والمعاني الكلية .. ولهذا يقال
 في البقيّة : علم ، ولا يقال يعرف ، ولا عارف » (3) . وهذه
 التفرقة الدقيقة بين المعرفة والعلم تدلنا على أن أهل الفكر
 الإسلاميين قد فطنوا إلى ضرورة التمييز بين المعرفة الحسية
 العامة ، والعلم العقلي الدقيق . ومن المترادفات التي اهتم
 التوحيدي بها كذلك بالتفرقة بينها لفظنا الفعل والعمل ، فآتنا نراه
 يقول أيضا على لسان استاذة أبي سليمان أن « الفعل يقال على
 ما ينتج ، والعمل يقال على الآلات التي تثبت في الدوات يصعد
 انقضاء الحركة » (4) . وهذه التفرقة تشبه الملاقى الموجود
 في اللغة الفرنسية مثلا بين لفظ action ولفظ oeuvre .
 وقد عني أبو حيان في أكثر من موضع بالتفكر في الفرق بين النفس
 والروح ، على الرغم من اعترافه الصريح بأن الكلام في النفس
 والروح صعب شاق ، ومن الحقيقة بعيد ، بدليل أن الله ستر
 معرفة الفخر من الخلق حين قال : « ويسألونك عن الروح »
 قل الروح من أمر ربي . » (5) ، وفي كتابه « القبايس » مثلا
 يجده يقول : « لقد ظنت العامة وكثير من أسياء الخاصة أن
 النفس هي الروح ، وأنه لا فرق بينهما إلا في اللفظ والسمية ،
 وهذا ظن مردود ، لأن النفس جوهر قائم بنفسه ، لا حاجة بها إلى

(1) المرجع السابق ، المسألة الأولى ، ص ٥ .

(2) أبو حيان التوحيدي : رسالة في الحياة ، ص ٥٥ (ضمن

ثلاث رسائل ، دمشق ، ١٩٥١) .

(3) القبايس ، رقم ٧٠ ، ص ٢٢٢ .

(4) القبايس ، رقم ٧٥ ، ص ٢٨٠ .

(5) البصائر والذخائر ، ص ١١٦ .

(1) المرجع السابق ، مسألة ١٧٠ ، ص ٣٦٠ .

(2) أهوال والشوالم ، المسألة ٦٨ ، ص ١٨٠ .

(3) المرجع السابق ، المسألة ٤ ، ص ٢٥ .

ما تقوم به ، وما هكذا الروح فانها محتاجة الى مراد الـبـسـنـ والـأله . (١) . ويعود أبو حيان الى هذه التفرقة مرة أخرى فنراه يقول في « الإمتاع والمؤانسة » : « ان الإنسان ليس إنسانا بالروح بل بالنفس ، ولو كان إنسانا بالروح ، لم يكن بينه وبين الحيوان فرق ، بأن كان له روح ولكن لا نفس له . فليس كل ذي روح ذا نفس ، ولكن كل ذي نفس ذو روح . » (٢) وهذه التفرقة الأخيرة تستلحق على ان التوحيدى قد فهم « الروح » على أنها مبدأ الحياة في الكائن الحي ، فنسب الى الحيوان « روحا » هي التي تشيع الحياة في أعضاء جسمه ، بينما اعتبر « النفس » جوهرًا فانما بذاته هو مبدأ العقل في الوجود البشري ، فوقف كلمة « النفس » على الإنسان من حيث هو كائن ناطق . وفيه تفرقة أخرى بينهما التوحيدى في كتابه « الصداقة والصديق » بين لفظ « الصداقة » ولفظ « العلاقة » فيقول « ان الصداقة اذبح في مساكن العقل ، وادخل في باب المروءة ، وأبعد من براري الشهوة ، واتزه عن آثار الطبيعة . . . وأما العلاقة فهي من قبل الشبق والطمع والكلف والشغف والتشيع والتهميم والهوسى والنسابة والتدائيب والتشاجى وهذه كلها أمراض . . . ولحق لنقل فيها حل . » (٣) وهذه التفرقة التي يقيمها التوحيدى بين نوعين من الصداقة : صداقة عقلية تقوم على المروءة وحسب الغير ، وصداقة حسية تقوم على اللذة وحسب القنعة ، إنما هي مختصر لنتائجه بطلاننا نجد أبا حيان يورد طسرها من المناشآت التي دارت بينه وبين أستاذه أبي سليمان حول عبارة أرسطو المعروفة التي تقول : « ان الصديق أصل هو الله الألهة بالتحسين غيرك . » وسواء كان للصداقة معنى في رأي التوحيدى ، أم كانت عبارة أرسطو - على حد تفسيره - عبارة رشيقة ولكنها تغطي من كل حيلة . فاننا نجد أبا حيان يقيم في هذا الصدد تفرقة واضحة بين « الألهة » و « الصداقة » فيقول ان الألفسفة قد استعملت للاشهاد بدليل ان الإنسان يأخذ نوباً وزياً وطعاماً ومكاناً ومذنباً ، ولا يصادق شيئاً منها ، في حين ان « الصداقة » تستعمل للأشخاص فقط ، لأن الإنسان لا يصادق - بمعنى الكلمة - الا النفس التي يصاحبها ، وودها ، ويرعاها ، ويخلص لها (٤) . وأخيراً ، قد يكون في وسعنا أيضاً ان نشير الى اهتمام التوحيدى بالتفرقة بين أشكال المشابهة كالمشاركة ، والواقعة والمصارعة ، والمائلة ، والمتسامية (٥) . وسترد هذه التفرقات لدى ابن سينا من بعد في كتابه « النجاة » حيث يراه يقول ان المساواة هي اسم للمشاركة في الكم ، والمشاركة اسم للمشاركة في الكيف ، والمطابقة اسم للمشاركة في الوضع ، والمجانسة اسم للمشاركة في الجنس ، والمثالة اسم للمشاركة في الصفات ، والمائلة اسم للمشاركة في النوع . . الخ . (٦)

(١) المقاييسات ، رقم ١٠٦ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٣ .

(٢) الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الثاني ، ص ١١٣ .

(٣) في الصداقة والصديق ، ص ٤٤ .

(٤) المقاييسات ، رقم ١٠٦ ، ص ٣٧٢ .

(٥) الهوامل والشوامل ، مسألة ٣٠ ، ص ٨٨ .

(٦) ابن سينا : « النجاة » (المقالة الأولى من الالبيات) طعة مصر ، ١٩٢٨ ، ص ١٩٩ .

وبعد ، فقد حاولنا في هذه المقالة الصغيرة ان نقدم للقارئ صورة سريعة لتفكير واحد من أولئك « الأدباء الفلاسفة » او الفلاسفة الأدباء » الذين حاولوا في القرن الرابع الهجرى ان يحيلوا الفلسفة الى ثقافة شعبية يفهم منها العامة من الناس ، ويتناول من معنيها شتى ألوان المعرفة . وإذا كنا قد أخذنا أبا حيان التوحيدى في صداد هؤلاء « الأدباء الفلاسفة » ، فذلك لاننا لا نكاد نجد لديه ملحقاً بعينه ، أو فلسفة بعينها ، بل نحن نجد لديه ثقافة موسوعية قد تردت فيها شتى غروب المصروف التي كانت سائلة في عصره . وقد يكون من يعنى المفصّل التوحيدى على الفكر الإسلامى أنه استطاع ان يعبر بلغة أدبية رائعة عن أمكن المشكلات الميتافيزيقية والأخلاقية والدينية التي كانت تلقى بال الفلاسفة في عصره . . . وعلى حين ان كل فيلسوف كان ينتصر لطبق معين ، ويدافع عن رأى فلسفى بعينه ، نجد ان التوحيدى قد قدم لنا « فلسفة منتقعة » ليس فيها حلول نهائية ، أو أجوبة حاسمة ، بل أسئلة مستمرة ، ومشكلات متوالية يأخذ بعضها برؤاها البعض الآخر . ولم يتصل التوحيدى على « الأطل من كل علم بطرف » ، بل هو قد حاول ايضاً ان يشارب الآراء بعضها ببعض ، وأن يولد الحسنة في نفوس أولئك « الاعتقاديين » الفارقلين في مسيات اليقين . وهو الى جانب هذا وذلك ، قد اسهم الى حد كبير في توطيد دعائم تلك الحركة النقلة الجدلانية التي كانت تربط الفسفر بالثقافة ، وتعمل على تحديد معاني الالفاظ تحديداً علمياً دقيقاً . وسواء ألقنا اسم التوحيدى باسم « الجاحظ » الذي كان له أثر كبير على ثقافة أبا حيان الأدبية والفكرية ، أم ألقنا اسمه باسم « أبي بويان البهاسنى » الذي تلمذ عليه ودرسناه باسم « أبي بكرى عصفى عصره نقراً » و«عقهم نقراً » واصحابهم نقلاً » أم ألقنا مع آخرى انه مفكر حر حاول أن يوفق بين العلم والدين على أساس التصوف ، فان الشيء الوحيد الذي لا نزاع فيه ان التوحيدى كان علماً فذاً من اعلام الثقافة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى ، حتى لقد وعصمه أحد المستشرقين المتصنفين طفل : « لقد كان أبو حيان فناناً ، غريباً بين أهل عصره ، وكان يعاني وحشة من يرتفع عن أهل زمانه ، ويتقدم عليهم . » (١) ويكفي لنا ان التوحيدى كان يمثل « حركة التنوير » في التاريخ الإسلامى ، فاننا نجد لديه من حرية التفكير ، وسعة الأفق ، وحقق الثقافة ، ونسج العقلية ، ما يدفعنا الى تشبيهه بأعراق الفكر الغربى من مثلى حركة التنوير . وأن فليس يكفى ان نقول مع البعض « ان أبا حيان كان فيلسوفاً مع الفلاسفة ، ومتكلماً مع المتكلمين ، ولغوياً مع اللغويين ، ومتصوفاً مع المتصوفين » (٢) ، وإنما يجب ان نضيف الى هذا كله ان التوحيدى قد استطاع ان يعزج في شخصه بين كل تلك التناقضات ، فكان أدبياً موسوعياً ببق ، او بالأحرى كان مفكراً معتمداً على الفلسفة بالأدب ، فأحالها الى « ثقافة إنسانية » بمعنى الكلمة ، وصغر التفكير الفلسفى في بونقة الجدال الأدبى ، فأحالها الى « تساؤل مفتوح » ان صح هذا التعبير !

(١) آدم متر : « الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى » ترجمة د . محمد عبد الهادى أبى ريد ، القاهرة ، ١٩٤١ ، ط ٤ ، ص ٤١٦ .

(٢) أحمد أمين : مقدمة « الهوامل والشوامل » ، لجنحة الساليف ، ١٩٥١ ، ص ٥ و ٦ .



بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوي

حين نجميع الكلمة في أصلها اليوناني نجدها تقول : « فيلاسوفيا » . الكلمة الآن سحبت بلسان يوناني ، وتعدد بنيتها الطريق . الطريق يعني أماناً ، فهناك دهر طويل بفصل بيننا وبين من تلقى بها لأول مرة . والطريق يمتد من خلفنا ، فقد ظلنا سمنعنا وأجرعنا على الفؤادنا .. وهو في الوقت نفسه طريق نسير عليه وما يزال نتابع السير . ولكن ما اقل ما نعرف معناه ، نعرف ما نعرفه عن الفلسفة اليونانية من حقائق وما نقرأ في تاريخها من بصوت (1) .

الكلمة اليونانية تقول لنا أياً ما أن الفلسفة هي التي حددت وجود اليونان في فجر حضارتهم . وليس ذلك فحسب . بل أنها هي التي حددت ملامح التاريخ الغربي الأوروبي . والواقع أن عبارتنا « الفلسفة الغربية الأوروبية » هي من قبيل تحصيل العاقل . لماذا ؟ لأن الفلسفة في صميم جوهرها ونشأتها يونانية . فعين تقول أن الفلسفة يونانية فانما تعني أنها مست قلب اليوناني وقلقه ، واليوناني وحده ، وسيطرت أول ما سيطرت على روحه ، لتطبعها وتطبع الروح الأوروبي من بعده حتى يومنا هذا . فعبارة « الفلسفة في صميم جوهرها يونانية » لا تريد إلا أن تقول : أن تاريخ الغرب وأوروبا ، وتاريخها وحدها ، هي صميمه فلسفي ، ونشأة العلم وسيادة الصنعة الفنية (التكنيك) في أماننا هما دليلنا على هذا : إنها الزهرتان الشاكرتان اللتان تنحدران من جذور الشجرة اليونانية .

ما كان للملم أن يقدم أو لم تسميته الفلسفة . ولن نعرف ما اللذة والاصباح حتى نمود إلى السؤال الذي ألقاه الحكيم اليوناني الأول : ما هذا (الوجود) ؟ إن كلمة الفلسفة ، كما يقول هيدجر ، مكتوبة على شهادة ميلاد أوروبا والغرب . وفي

(1) مارتين هيدجر : ما هي الفلسفة ؟ - جنتر لسكه ، للنجل ١٩٥٦ ، ص ١٢ .

Martin Heidegger, was ist das- die Philosophie ?
Günther Neske-Pfullingen, 1956.

بالدهشة نطو الخطوة الأولى على دربها الطويل . نسال الموجود ما أنت ، من أين أتيت ، وإلى أين تسير ؟ لم نجدت ولم تكن بالأولي عمداً ؟ نحن جميعاً مطالبون بالسير على هذا الطريق الذي قد لا يكون له آخر وله لا ييسر له هلاك . إنه الطريق يسير عليه الإنسان ولا يدري أن كان « سيميل » ، فهو لا يعرف هنا معنى لكلمة « الوصول » . إنه يصعب على ظهره منتهى شجاعته ومنتهى جزله ، يتخبط في كبل السؤال ، لا يدري إن كانت تستريح عليه شمس الجواب . كلمة « لماذا » هي عصا الوحيد على الطريق الوحيد . نفس الحجر فتبت له عينان تستلصقان : من أنا ، ما أصلي وما نهائتي ؟ ونفس الحيوان فيرتشي ، يلبس السؤال البريء من النظرة البرينة : هل تعرف إلى أين ؟ ونهز عقل الإنسان وقلبه فيفتح عينيه كما فتحت آدم على الوجود أول مرة ويسأل : من هو الإنسان ؟ ماذا أريد من العالم وماذا يريد العالم مني ؟

تقول إن الدهشة أصل الفلسفة . ويوشك القاري أن يسأل : وهل تحتاج الكلمتان إلى تفسير ؟ أما الدهشة فقرأها كل يوم في البيوت الملتوحة والحواري الرفوعة والأفواه الغائرة . وأما الفلسفة فقرأ منها في كل مكان ، واستطيع أن أتبع تاريخها في كل مكتبة ، وألم بما فيها وحافرها في بضعة أيام . غير أن من الكلمات ما يعاني نفس الصير التي تنسب إلى هاتين الكلمتين على يدى محبلى سقراط ، كالم كان يدعى معرفتها ، فلذا به ينتهي إلى اكتشاف جهل بها . كل لسان يلوها وكل قلم يجري بها يسمل ستارا جديداً من النسيان ويلغا في سباحة من المفوضى .

لن نعرف الطريق إلى الكلمة حتى نبدأ من أوله ، ولا طم النظرة حتى نمود بها إلى منجها . أول لم يلقى بكلمة الفلسفة كان فما يونانياً . فلنحاول أن نستمع إليه كما خرج منه أول مرة ، ولنحاول أن نلغتي عنه تحت أكوام العارف التي تنهال عليه منذ أكثر من خمسة وعشرين قرناً .

استطاعتنا ، لا بل من واجبتنا أن نقول أنها مكتوبة على شهادة ميلاد صمرا الذي سمى في رحمة واتساق بمصر الذرة .

بالسؤال « ما هذا » نحاول أن نحدد « ماهية » الشيء .
عجبت نسل : ما هذا الذي يبدو على اليد ؟ وتلقى الجواب :
أنه شجرة ثم تعود فنسأل : وما هو هذا الذي تدعوه شجرة ؟
فإننا نكون قد افترنا من طريقة اليونسف في السؤال ، أي
افترنا من الفلسفة . هكذا كان يسأل سقراط والافلاطون وأرسطو .
أنهم يسألون : ما هذا الذي نسميه بالجماد ؟ وما هذا الذي
نسميه بالمرسة ، وبالجمجمة والحركة ؟ إن السؤال من ما هو
الموجود ليس سؤالاً من أسئلة ، ولكنه « السؤال » الذي طبع
الروح الفري من المهد حتى لحقتنا الراهنة . فسؤالنا « ماهو »
سؤال من ماهية شيء ، من جوهره وحقيقته . والسؤال عن
الماهية يستيقظ في عقل الإنسان وقلبه حين يصيب الاضطراب
والغوض ماهية ما يسأل عنه ، حين تهن صلته به أو تهدد
بالتفكير والانهيار . فسؤالنا إذن من ماهية الفلسفة ينبع من
احساسنا بأن الفلسفة نفسها أصبحت موضع السؤال . أنه
يصدر من شعور بالهتة . صحتنا نحن و السالين والسؤالين
جميعاً . ذلك لأن الفلسفة لا تنضب بالهتة . والذين يعلو لهم
أن يتعدوا عن صفة الفلسفة أنها يتعدون من صحتهم هم
من مجزهم من الاتصال بروحها ونفطاع الأسباب التي تربطهم
بها من حبال وخالد ، وكم فرحت المهن الزعومة — من جانب
الفلسفة انفسهم ليل كل شيء — كما تمر الفلسفة على وجهه
الشمس .

دار بينا الحديث في دائرة ، كما نسال عن أصل الفلسفة ،
فسأنا العديدات التي ماهيتها . ثم إذا بنأ تنهم أنستنا ونهم
فبرنا بأننا نعش من أهمل السؤال عنها في محته . ولكن ندر
سر هذه الهتة لا بد لنا من أن نعرف ذلك الذي أدركنا ظهوراً
له ، وصعبنا أحيانا عن رؤيته حتى اعتبرا في الهتة . أملي لا
بد لنا أن نعود فنسأل : ما هي الفلسفة ؟

الكلمة اليونانية « فلسفة » تعود إلى كلمة « فلسف »
كان أول من استخدم هذه الكلمة الأخيرة « فيلسوف » بطلميها أو
هيراقليطس . ومعنى هذا أن كلمة الفلسفة لم توجد عند
هيراقليطس ، وكل ما نجده لديه هو كلمة الفيلسوف ، مستخدمة
استخدام الصفات (١) . فالفيلسوف متعدد هو الذي يحب
« السوفون » والتعب عنده فعل يعاول به الحسب أن يطابق
بينه وبين المحبوب ، فيبحث كما يتحدث « اللوجوس » ،
ويعيش ويلكر في « هارمونية » ، في انسجام وتجانس معه .
من الغير أن تعرف على وجه اللغة ما يريده هيراقليط بكلمة
« السوفون » . أنه من أعند الفلاسفة وتجمع فيها ، حتى
لقد سماه الافلاطون بالظلم . ولكننا نستطيع أن نمتسح على
هيراقليط نفسه في فهم هيراقليط ، نهدينا إلى هذا الفهم كلمة
هيراقليط نفسه : « أن لم يسمرو واستمروا إلى اللوجوس
(المنى) الجهر ، الكلمة) فيكون من صواب الراى أن نقول
بما يطابق الحكمة أن الواحد هو الكل » . أما « الكل » فيبنى
هنا كل ما هو موجود ، وأما « الواحد » فببنى الواحد ،
الفريد ، التوحد . كل الموجودات متجسدة في الوجود ،
والسوفون تعرف إذن كل موجود في الوجود . أو بصورة أسد
حدة : الوجود هو الموجود . وداية الكونونة المصرية في الجملة
الأخيرة متعددة ، نستطيع أن نترجمها بقولنا أن الوجود يجمع
(يكون) الوجود ، فيكون الوجود بهذا المعنى هو التجميع
(اللوجوس) . قد تبدو لنا هذه العبارة نالفة وقد نجسب أنها
والصحة بذاتها . إذ كيف نتحاج إلى تفسير أن الوجود هو كل
ما يوجد ، وأن كل ما يوجد فهو شئسرة و « مجتمع » في
الوجود ؟ ومع ذلك فقد كان اجتراح الموجودات في الوجود
ونظاها فيه هو الذي أثار الهتة في عيني اليوناني القديم

(أقول في عيبه ولا أقول في سمعه أو قلبه . إن فلسفة اليونان
كلها فلسفة رؤيا وأتمل ، وكلنا يعرف مزاولة العين عند الافلاطون
وأرسطو . من يدري في أي اتجاه كان يمكن أن تسير الفلسفة
والفكر الغربي كله لو أن اليوناني أسمى اسمه وشجع قلبه
بدلاً من أن يفتح عيبه ليصل ما الوجود فينتهي به السؤال
إلى السيطرة عليه والتحكم فيه ، هذه السيطرة وهذا التحكم
الذلل وسلا إلى قمتها فيما نسميه اليوم بالروح العلمية أو
الروح الوضعية) .

هذا الذي أدهش اليونان ذلولوا أن يعهوه وينقلوه ممن لا
يحب بالهتة ، من حكماء السوف ، من السفسطائي الذي يعرف
كل مشكلة حل وبيد لكل سؤال جواباً . ولم يكن من سبيل
إلى انتقال الهتة إلا بالصعود في طريق المدهش . فاصبح
الحكيم هو الذي يسعى إلى الحكمة ، ويوفظ بسعيه التسوق
إليها في نفوس الآخرين . فعبية الحكمة ، بالمعنى الذي ذكرناه
من الانسجام مع الواحد أو الكل والتجانس مع الجوهر أو
المعنى ، هي في السبي إليه ، سبياً يهدده الضبي وحين له
الطريق إلى وجود الوجود ، إلى الكل . هذا السبي ربما كان
هو الفلسفة التي قصد إليها هيراقليطس . ومع ذلك فلم يكن
هيراقليطس فيلسوفاً بالمعنى الذي متعارف عليه اليوم كما عرفنا
عن افلاطون وأرسطو . وكل ما نستطيع أن نقوله عنه أنه ملكة
عظيم ، محب للحكمة ، دأب السبي إلى التنبه بها ، والتجانس
بين لفته ولفه « اللوجوس » ، والحياة والتفكير بما يطابق
المواد الكل . هذا السبي المضم بالهتة نحو مصدر كل ذهنية
هو الذي يبلها فيما بعد في هذا السؤال الذي يتحول به الفكر
بمعناه عند هيراقليطس والفلاسفة قبل سقراط بوجه عام
ما نسميه اليوم بالفلسفة : ما هو الوجود من حيث هو موجود ؟
هذه الخطوة التي مهد لها السفسطائيون وقام بها سقراط
والافلاطون صبر عنها أرسطو في جملة مشهورة يعسولها بعد
هيراقليطس يقولون من الزمان : وهكذا كان من قديم ولم
ل أن وسببنا أبدا السؤال الذي تساله الفلسفة وتعار إلى
« قبل » إلى الحب فيه : « ما هو الوجود ؟ » (٢)

السؤال يفسر في ما يسل عنه ، أنه وجود الوجود . هو
التعبر الدال على هيراقليط ، والمثال عند الافلاطون ، والظافة
عند أرسطو ، وإلنا أفكر عند ديكرات ، وإلنا تصور لنفسى عند
كانت ، « إلنا » عند التالين الألمان من بعده ، وإلنا القوة
عند نيتشه . « إلنا » أجابات يطول بنا الفسام لو حاولنا أن
نتبها . أن ما نريده أبسط من هذا بكثير . نريد أن نلف عند
اليات على هذا السؤال ونعرف الدافع إليه . فالتنصولات
المتخلفة التي مرت بها الفلسفة في تاريخها الطويل لن نجدنا
في الإجابة على سؤالنا . أجدي من ذلك أن نحاول الاقتراب
من جوهر الفلسفة نفسها ، ونعرف البات الطاليد الذي دفع
الإنسان في كل مرة إلى مزاولة الإجابة على سؤالها الخالد .

يقول الافلاطون في محاولة تاييتيوس (٣) : « هذا الأعمال
أو العاطفة — يعنى بذلك الهتة — يعبراً فيلسوف حذا ، وليس
لللمسة من أصل سواء . » أفعال الهتة الآن هو أصل
(أرتيه) الفلسفة . كلمة الأصل هنا ، بمعناها اليوناني
نعتي أرمين : أولها ذلك الذي تصدر عنه الإجابة وتتبع منه ،
ولأنهها ذلك الذي يسود ويسيطر على ما يصدر وينبوع منه ،
فالهتة بهذا المعنى ليست هي البرة التي تبدأ منها حياة
الفلسفة فحسب ، بل هي قوة الهياة نفسها التي نحلها
وتسيطر على مراحل نموها ويسيطر على ما يصدر وينبوع منه .
هذا المعنى (٤) : « من خلال الهتة بدأ الناس الآن في أول
الامر يتلسمون » أي أنهم توصلوا من خلال الهتة إلى المبدأ
الذي تصدر عنه الفلسفة ويسرى في تيارها الذي لا ينقطع .

(١) ما وراء الطبيعة — كتاب أزال ١ ، ١٠٢٨ ، ٢ د .

(٢) تاييتيوس ١٥٥ د .

(٣) ما وراء الطبيعة كتاب الألف ٢ ، ٩٨٢ ، ١٢ د .

(٤) هبلجر — الزحج السابق ٢١ .

من الخطأ الظن بأن افلاطون وأرسطو يتحدنان عن الدنشة والتمساجن كما أن كلاهما الفلسفة والتفلسف . فلو صبح هذا لما زادت الدنشة من أن تكون مجرد كلمة ساقطة الفلسفة في طريقها حتى اذا سارت في هذا الطريق استلقت عنها وتقطعت أسياها بها . ولكن الدنشة هي الأصل ، بالعتى الذى اثرتنا اليه ، في كل فلسفة . انها تلزم كل خطوة من خطواتها ، وتسرى سريان الدم في مشكلاتها ومسائلها . الدنشة اتصال وعاطفة ، لا بالعتى النفسى لهداية العقل السلكية ، بل بالعتى الجسدنى بحسب الدناب ، والتصلب ، والصبر والعفانة . حين شغل اتصال الدنشة نجيدا تقف وفقة مع أنفسنا ، نزع اليها من الوجود الذى اعتدنا أن نجده أمامنا ، وأن يكون على هذه الحال بعينها لا على حال أخرى . هذا التوقف عند الوجود ، هذا النزوع منه هو في نفس الوقت فزع اليه وولوج على الدنشة في الحال التى ينتج لنا فيها وجود الوجود ويكتشف من نفسه . هي الرحلة التى الفشر بها كيان الحكم اليونانى الاول ففتح فيه ليسال : ما أتت ايها الوجود ؟ لم كنت ولم لم يلعني واداء ليى لعدم ؟ ايها القريب الجيد ، لا لا تكشف من وجعل لا تستل على الفناء ؟ - بل في هذه الحال سلمى الحكم اليونانى الى أن يطابق بينه وبين وجود الوجود ، أى الى أن يكون حكيمًا (١) .

نعود فنقول ان ليس من هنا هنا أن تنابع السؤال الفلسفى الاول : ما هو الوجود ؟ والتحولات التى طرأت عليه الطريق الطويل الذى يمتد خلفنا ويسمته أنامنا ما طالت الإنسان . ان محاولتنا هنا أكثر نوعا : نريد ان نقتش من الدنشة في قولنا وعقولنا ، ان نعرف ان كنا ما نزال قادرين على معاناتها وما كان في استطاعة الإنسان اليوم ان يسأل ويتساءل ، بالعتى العتيق لاهين الكلتين .

يقول باسكان في كلمة مشهورة : « تعلموا ان الإنسان بطور على الإنسان بما لا نهاية له (٢) » . ولقد كان التفلسف من قديم وسيبقى دائما هو الفعل الذى يتحدى به الإنسان ، فكل عقل يوم ويتجاوز به حدود ذاته . ولا يتسنى له ذلك حتى يعلو فوق كل شيء ، اعنى فوق العالم باعتباره كل الموجودات . تعلم ان الفيلسوف يعلو على عالم كل يوم لا يعلو بمعاني عليه . ذلك لانه بشر كسائر البشر ، ملقى به في قلب الحياة البشري ، التى بدونها لا يستطيع أن يتفلسف . مسئول عن اشياء حاجاته الشخصية ، التى بدونها لا يستطيع ان يعيش . ولكنه يعلو على عالم كل يوم لا ليخرج منه بل ليعود اليه اوقت اتصال بجلوهره ، لا عن ألفة أو كبرياء ، بل ليترفع كناعه والنظر فيه . فعمل الفيلسوف الذى مجرد عن الهفد والمتفلة ، لا سبيل الى قيامه بالعمل اليومى . (ليس الفيلسوف وحده هو الذى يعلو فوق العالم ، ان كل من نصيبه هرة تدنيه من حدود الوجود بفعل مثل ذلك ، العائق والشوائب والثر والربس على قرأتى الموت والمؤمن في بيت الله ، كل اولئك يعلو فوق العالم اليومى ويتفكرون من دائره الحقيقة التنامية . لا مكان للفلسفة والتفلسف في عالم يعنى عليه الموت ويتحكم فيه كراه لا تنير فيه شجرة الدين ، ولا يتسنى فيه الهام الفشر ولا تراه رجة الحب او يمتعة احساسى الموت) .

فلنا ان الفلسفة تعلق الافاق فوق حدود العالم اليومى ، وتسعو به على اسوارها الحقيقية . وكذلك زمنا من كل تجربة حقيقة تقرب الإنسان من ذاته من الكل للحيث به ، في الفشر والحب والدين والموت . ولكننا ما نفل ان كل فلسفة او كل فشر او كل حب يعل به ذلك . ان هناك الواتما من التفلسف والفاهرى التى تحكم أسر الإنسان في سجنه اليومى ودلا من تفلسفه منه . وهناك الوان زائفة من الفشر والقيادة والحب لا تجعل من أصل معناها الحق لا الاسم والتفناع . هناك لاستطيع

أن نعلو فوق العالم - هذا الملو الذى يستطيع وحده أن يديننا منه - ولا فوق وجودنا المحدود . ومن أين لنا هذا الملو ونحن نضع كل ما من شأنه أن يتساني بنا في سلة حياتنا اليومية ؟ في العبادة الزائفة يصبح الاله نفسه حقة في سلسلة الاهداف والوسائل اليومية ، ووقية نبني بها تحقيق غاية او ادراك امل . في الحب الزائف يصبح سر الحب ومألفته وسيلة ووسائل الذات للعودة الانائية لا غاية لا ذاته ، فالحب العلى يحد نفسه ملقى في احضان العالم العظيم العميق ، والحب هو الذى يزيد من عظمتة وعفته . في الفشر الزائف واللى الفاهرى لا يندلج « الفشر » من قبة العالم اليومى ولا يتصل بقلبه التانى . فلو نمل لكان ذلك حلوا به . والها يقرش زخارف خداعة على جدران هذه القبة ، ويضعها في خدمة الحياة اليومية ، تارة باسم « الفشر العالم » وأخرى باسم « الفشر السياسى » . وهناك اخيرا الفلسفة الزائفة لا تعجز فحسب عن أن تلو بالإنسان على الحياة اليومية ، بل انها تملأها عليه وتزيد من عذاب سجنه بين جدرانها . انها تشبه عندك فلسفة السفسطائى برواجورس الذى يساله سقراط : أى شيء الان تملى السحاب الذى يتدافون اليك ؟ ويصيح برواجورس : تندى يتسلم السحاب الرشد سواء كان ذلك في امورهم الخاصة ، فيعلمون على سبيل المثال كيف يدبر الإنسان بيته غير ادارة ، أو في شئون الدولة ، فيعلمون كيف يؤثر الإنسان بالقول والفعل افضل تأثير على الدولة . هذا هو برنامج الفلسفة الزائفة المتفامرة التى ما زلنا نسمع التاندين به في كل مكان من العالم اليوم اكثر من أى وقت على ، ارفع به صوت هذا السفسطائى الذى المحصى الزمان منذ اكثر من عشرين قرنا في اسواق أثينا وشوارعها . أثر هذه الفلسفة الزائفة في معنة الإنسان المعاصر ، التى يتعنى فيها معدته أو جزء من توجيه السؤال الفلسفى من جديد ، بكل حرارته وجديته وخطورته ، يلو بكثير كل ما قد يفسكه الفلسفة برجل الشراع من احتكار لكل ما لا يتصل بالحياة العلية بسبب . وما أكثر ما يكون برينا منه . ذلك ان رجل الشراع لا يفلو في لسلات نادرة من حياته التمية ان يهتر لبينه من الفشر أو يرفجف لسؤال من معنى الحياة . أما الفيلسوف في الفاهرى الذى يعتقد قوى التفلسف في خدمة الحياة اليومية ، فابن ما يمكن أن يهز أو يفلو الرحلة الى قلبه وفعله ؟ ان ما يحصل هذه في ذاته ، كما نقول عبارة كانت المشهورة : لا يمكن بعد أن يصلح وسيلة لهدف من الاهداف ايا كان . ومع ذلك فمعن لا تحاول هنا ان نلقد معرنا بل نريد ان نلهم من جديد العلاقة الخاطلة بين الإنسان والكون ، أن نعيد الدنشة الى عيوننا وفلوتنا ونحن نسال السؤال القديم الجديد : ما هو الوجود ؟ ومن هو الإنسان ؟

ان فسفة الفناء التركية التى جعلت بها وهى ترى طالس ائلى يتشتر فيلع في ماء التبع لان عينه كانت مشغولة بنامل السماء - هذه المسكة هي في نظر افلاطون الجواب الذى يرد به « الماؤون » و « الماؤون » في الحياة اليومية على كل سؤال فلسفى . ان فسفة هذه الفئات ذات المسكة البرية - التى لا شك ان لها ما يبررها - فسفة يسحا بها تاريخ الفلسفة ولا تزال على الاصداء حتى يومنا هذا (١) : « ودائما وأبدا ما يكون الفيلسوف معدة للفسك ، لا بالنسبة للفتيات التركيات فحسب ، بل للكثير من الناس على وجه الاجمال ، ذلك لانه ، وهو الغربى من العالم ، يستغل في تبع المساء ولى الزوان أخرى من الحيرة والارتباك (٢) » .

ولكن من يجزى على الادماء بأن في امكانه ان يفاد عالم هذه العاة التركية الى غير رجة ؟ من منا يستطيع ان يفاد غير سقق على رله ، ولا دله حول جسده ، ولا هدف على طريقه ؟

(١) يوزف بيبير : ما هو التفلسف ، ميونخ ١٩٥٩ ، ص ٢٢
Josef Pieper, Was heisst Philosophieren
(٢) افلاطون : لياتيوس ١٧٤

(١) راجع في هذا كله هيدجر المرجع السابق ص ٤٠
(٢) باسكان الانتار الفكرة ٢٢ طبعة برنشتاك

ثم من منا يستطيع أن يوفر لنفسه ترف التأمّل في النجوم .
إذا كان مستعداً للوفوع تحت مجلات الترام أو الاعتراقر في
مداد التسميويين ؟ أليس هذا مغامرة بالخروج عن طبيعة الإنسان
نفسه ؟ ثم إلى أين يخرج الإنسان حين يخرج عن حدود العالم
الذي نعيش فيه كل يوم ؟ إلى عالم آخر ؟ وماذا عسى أن يكون
هذا العالم ؟ هل هو عالم « آخر » يكون مثلاً هذا كله ونشجته
— كما زعم البعض خطأ من الأفلاطون — وبإقاربه كما تقابل الحياة
الروح والذليل التهاور والنسفة الأصل والتولود ؟ الإجابة على
هذا السؤال اجابة على سؤالاتنا القديمة ما هي الفلسفة ؟

إن الإنسان حين يتفلسف يعاني تجربة يهتز فيها العالم اليومي
لنحت فحميه . تلقف فيها دوامة المعادلات التي تجرعه صباح
مساء : يظفه من النوم ، ساعته يقضيها في العمل ، ثم ساعته
يقضيها في فراغ ليستعد للعمل من جديد ، ثم نوم فينقله
فساعات عمل .. الخ (حتى يتغير ينبوع الدهشة ذات يوم
في قلبه فيسأل : ما معنى هذا كله ؟ . ويقف أمام شبح المخل
المتن ، كما وقف في الستين الأخيرة أمام تفكر العالم البير
كامي) . إنها التجربة التي تقول له أن العالم المحيط به الذي
تعدده أهداف الحياة القريبة المبشرة ، يمكن أن يهتز وما ينبغي
أن يهتز لدعاه « العالم » . أن يرتجف من صوب « الكل » الذي
يعكس الصور الأدبية للآشياء . التفلسف معناه : أن يصلو
الإنسان على عالم كل يوم ليواجه « العالم » . أن يرتد الإيمان
إلى الخطر . أن يغادر بيته إلى حيث لا سلف يظفه . أن يهجر
الطرق التي تعرف هدفها ليسير على « الطريق » التي قد لا تكون
لها هدف . هل معنى هذا أن يبيع الفيلسوف وجهه ، انتمت
الشعر علق اليسر بالنجوم ؟ عرفة في إيضاح هذه لأن يطرح
عليه « الفهمشي الأبيض » أو يضع جندي الدائرية في يديه
الهديد ؟ نحن أن طعنا هذا تكون قد صورناه في صورة خيالية
سخرية بقدر ما هي باظفة . ألا كيف نستطيع أن نقول مثل هذا
الكل من أناس مثلهم حاد كالسيوف ولتهم ساطعة لا تعرف فلا
من خيال أو عاطفة ؟ أن الإنسان يستطيع أن يفلسف ، أنيأ
بتأمل ناعلاً نظرياً ، ويرى الوجود رؤية بصرية ؟ تنبؤاً
« تيوري » الزبانية ليس لها معنى غير محلياً . مجرد عن كل
هدف من الأهداف المتصلة بحياته اليومية ؟ قلنا نستطيع ، ومن
هنا أيضاً أن نقول ينطى عليه ، أنه في تأمله التفرق الفاضل
هذا الذي سميتاه بالتفلسف ، يعو على ذاته وعلى العالم .
وهو يغمه هذا لا يخلق إنسانته فحسب بل يعو عليها أيضاً
(لنذكر كلمة باسكال السابقة) . ولسكن كيف ويأى شيء ؟
بالهشاشة التي هي أصل التفلسف . بالانهائس الذي هو أصل
النزعة . وابن يبعد الإنسان حريته أن لم يجهها من النظرة
الطامعة إلى الوجود ، إلى العالم باعتباره كل الموجودات ، نظرة
مجردة عن كل هدف ، تقيمه من كل كثير ومن كل معاداة في
التي نعرف الوجود فتسبيل عليه ، كما يقول باكون ،
ولا لكي نجعل من إنساننا سادة على الطبيعة وملاكاً لها ، كما
يقول بركات في مقاله من المنهج ، ولا لكي نعلم العالم كما
يقول لمارسي . ولكن لأي غاية إذن ؟ وأي تفضلة تعود علينا من
 وراء هذا الطمو بالهشاشة التي هي أصل كل تفلسف وبالتالي
كل حرية ؟ ولكن هذا السؤال نفسه - أو الأسأل فيه من الظالمية
« متعة » - سؤال غير فلسفي . إن بين الفيلسوف تتأمل
حين تتأمل العالم كله ، ولسانه يسأل حين يسأل من مجموع
ما هو كائن ؟ أنه متأكد يكون « مع كل هو موجود » (١) كما
يقول القديس توماس الأكويني . ولا يسأل الفيلسوف حتى يكون
في فكرة الوجود كله .

فلما أن الإنسان حين يتفلسف يعو على « العالم اليومي »
ليواجه « العالم » . وتعبيرنا أن الضل الفلسفي بهذه الصورة
يشير الفوضوي وقد يجعل القارئ على الشك في ثور الفلسفة
والفلاسفة ! من ألبهبي أننا حين نتحدث من العالم اليومي
الذي نلوه بالتفلسف إلى العالم ككل لا نتحدث من عالمين

متفصلين ، كما لو كنا مكثين يغادر الإنسان أحدهما ليدخل
الأخر ، فيحرك هذا وراءه أشياء ليدخل هناك أشياء أخرى أو لا
يبدد شيئاً على الإطلاق . أنه لا ينبغي يديه من قبل أحدهما
ليشكها بتور الآخر . وحين يعو بالفلسف على العالم المحيط
به لا يدير له ظهره ولا يحول عنيته عنه ولا يسبح بيسره بعيداً
عن شقاء كل يوم . لا تترد عالم المرق والمردم وللمة العيش
ليتجه يفكره إلى عالم الماهيات أو الكليات أو المثل أو ما شئت
لها من أسماء . هو العالم الذي يمتد أمام أعضارنا ونشجته
بابينا ونشقي به ويشقي بنا هو نفس العالم الذي نتناحسه
بالتفلسف . ولكن هذا العالم ، هذه الأشياء ، هذه الحقائق
والموضوعات تتيح موضع سؤال من نوع آخر . أنها تسأل
عن جوهرها الأخير ، عن حقيقتها الكلية ، عن طبيعتها الشاملة ،
وإذا بالآفاق الذي يصدر عنه السؤال يصبح الأفق الذي يضم
الواقع كله . السؤال الفلسفي يتجه إلى هذا الشيء أو ذاك مما
نراه كل يوم . أنه لا يتجه إلى شيء « خارج العالم » أو إلى
شيء موجود في عالم آخر بعيد عن تجربتنا اليومية (٢) . لكنه
سؤال يقول : ما هو هذا على الإطلاق وفي حقيقته الأخيرة ؟
يقول الأفلاطون في معاداة ثيياتيتوس : « لا ما إذا كنت أظنك
ما هنا أو كنت تظنني — ليس هذا هو الذي يشتي الفيلسوف
أن يفره — بل ما هي المعداة على الإطلاق وما هو الظنك ، لا ما
إذا كنت أظنك الذي يظنك الكثير من الذهب سميده أو غير سميده
بل ما هو الظنك على وجه الإطلاق وما السادة والخاصة — على
الاجمال وفي حقيقتها الأخيرة » (٣) .

سؤال الفيلسوف يتجه إذن إلى ما نراه وما نالقه كل يوم .
وإذا بهذا الشيء شغل أمام أعيننا ، وكأننا لنفتحها عليه لأول
مرة ، ويغدق الله ليكتف من وجه قريب حجبه التود والتظن
والكسل . في لحظة واحدة يتحول كل ما كنا نحسه شيئاً
« طبيعياً » أو « بديعياً » أو « مرفوقاً منه » إلى شيء مجبر
غريب وعقيب صا . إن سقراط الذي يعرف كيف يسأل فيلسفياً
الأشياء وضوحها والودوم والكسول يقينته الزعم يقينته
نأسكة الرقابة « أصعب فربته بالهلول والانهائس كل من
يسمع إليه » في كل يوم نقول هذا « بديعياً » وهذا « بيتي »
أو هذا « مالي » . ولكن ما من أحد يسأل نفسه ما هو « الظنك »
وما معنى إن « الظنك » شيئاً ، وهل يمكن لإنسان أن يملك هذه
الأشياء أو هل يمكن أن يملك شيئاً على الإطلاق . هل من الأمور
الواضحة بلذاته أن توجد وأن أرى وأن أولد وأموت ؟ هل بلغت
معرفتي بهذا كله من اليقين مبلغاً لا أمكك معه الشك فيها ؟ وهل
يمكن أن يوجد شيء لا يعتدل الشك والسؤال ؟ أليس في هذا
كله ما يصل على الدهشة ؟

الفلسفة إبتداء وغربة . لا لها تراه ونحي به كل يوم من
نأسي أو أشياء ، بل من تفسيرنا المسألة لها ، في قيمها التي
تسلم بها كل يوم . لا لأنها تروى الشك والهدم أو تريد أن نشك
فتفكر غير ما يفكر سائر الناس ، بل لأن الأشياء نفسها تكشف
لنا حقيقة من وجه جديد لم نالقه من قبل ، ولأن ما اعتدناه
كل يوم يصبح في لحظة واحدة غير عادي ولا يوصي ولا واضح
بلذاته . إن الوجه العادي يختفي فجأة ليظهر مكانه وجه الواقع
على حقيقته . ولا يحدث شيء من هذا حتى يطرئ في أنفسنا
شيء آخر ، ارتباط بمعاد التفلسف من قديم ، ذلك هو الدهشة :
« مع ، بحق الآلهة يا سقراط العزيز ، أسي لا أستطيع أن أترع
نفس من الدهشة من معنى هذه الأشياء ، وفي بعض الأحيان يكاد
يصميتني الآلام من مجرد النظر إليها » . بهذه الكلمات يفت
الرباعي الشاب ثيياتيتوس في وجه سقراط ، بعد أن يستدرجه
هذا الذكي الساخر الرجيم بالكلام حتى يعترف بجهله ويسلم
بصيرته . ويجيب سقراط : « أجل إن هذه الآلام نفسها هي
التي تميز الفيلسوف ، وهذا ولا شيء غيره هو أصل الفلسفة » (٤)

(١) يورف بير ، المرجع السابق ص ٦٢ .

(٢) ثيياتيتوس ، ١٧٥ .

(٣) معاداة ثيياتيتوس ، ١٥٥ .

Convenire cum omni ente

(٤)

بهذا الروح المشرق الوديع يعبر سقراط عن الحقيقة التي دخلت الفلسفة من قديم كما دخلت صغير كل إنسان يفكر ، ولما تخرج منهما أبدا ، فليس من قبيل الصدفة أن يبدأ الفكر الفلسفي بهذه العبارة « الحقيقة أصل الفلسفة » ، وأن يكتب ديكرات عبارة قريبة منها على باب الفلسفة الحديثة تقول : « الشك أصل الفلسفة » - ولم يكن لشبه من ذلك أن يحدث لو لم يكن بين الحقيقة واليقين ما بينهما من قرابة وجوار . كانت طريقة سقراط أن يثير في صاحبه الأسئلة بأنفسه لكل ما يعتقد في موضوعه وما يسلم به تسليما أصح ، وكانت طريقة ديكرات أن يجعلنا في الشك في كل ما آتينا به في الفلسفة وما وراثته بالتسليم والتصدق ، فنجعلنا للبحث عن أساس سليم ، من « صخرة » لا تزعزع ، نقيم عليها بناء الفلسفة من جديد . الشيء الرئيسي إذن في الصالحين هو الإرادة ، على نحو ما يقول هيجل (١) : « انه الإرادة الذي ينبغي لكل فلسفة أن تبدأ به ، أن على الإنسان أن يشك في كل شيء ، أن يتخلى عن كل ما افترضه من قبل ، لكي يحافظ عليه من بعد حيننا نابجا من خلال التصور » .

في الحقيقة كما في الشك يحار الفكر مع نفسه . هذه الحيرة هي الدفعة التي لا بد منها لكي يكون فكر على الإطلاق . وهي الدفعة التي لا بد منها لكي يستيقظ هذا الفكر فيعبر ويحرب أن « العالم » اعظم وأصح وأقرب بالأسرار مما توحى إليه حياته اليومية . وأن الوجود بما هو وجود غني بالأسرار ، لا يلى هو امر نفسه : لا لأنه غني بالتناقض والفتنة والغموض بالنسبة للإنسان ، بل لأن معين أسرار له ينطه ومنبع نوره لا ينفى .

في الحقيقة نصمت الحياة اليومية ، ولو للغة واحدة ، نغرى « الحياة » . ترفع الوجودات فتأخذ اليومية تتكشف من وجه « الوجود » . ولسكن ما الذي يدهشنا حين نندمش ، فيصينا الغموض وتجمد كما لو كنا نجلس مع سقراط ؟ ليس للدهشة صلة باليقين الكثير غير المتأمد . من كان في حاجته شيء يثيره ليبحث الحقيقة في نفسه شيء لم تره عين ولا سمعت به إذن كما يقال ، فقد فقد كل حاسة للإحساس . أعني ذلك الإحساس الذي من صيغة الوجود . فالحقيقة التي تكتفيها عجيبة لا تعدد كل يوم ما زالت هي نفسها في حيلها في دهشة حقيقية تخلفها من قيد كل يوم ، دهشة تجعل الإنسان يرى الدهشة في ما يالف ، والفريق بين ما أصاد ، والمعجز في ما تقع عليه عينه كل يوم . فتسألك يعرف أنه كان يعرف أنه يرى الأشياء وهو في الحقيقة أعشى عنها هناك وأنه كان يحسب أنه يعرف وهو في الحقيقة لا يعرف شيئا . هناك يبدأ فحصل التفكير ، ومنه يبدأ الفلق والخطر . الجزيرة الآمنة لا تعود آمنة ، الواحة السعيدة تصبح مسكنا للفتنة . هنا يتربط العمل الفلسفي من العمل الشرقي بالفيلسوف والشاعر كلاهما يرى الإنسان وكأنه يراد لأول مرة ، كلاهما يتحمل موضوعه بما يمتد إلى الحقيقة وما يطالبه بها . وكل هذا هو الذي جعل نوماي الأكوسي في تعليقه على مينابزينا أن يقول : « أما أسبب الذي من أجله يتأثر الفيلسوف نفسه بالشاعر فهو هذا ، أن الدهشة هو موضوع كليهما (٢) » . أما الفيلسوف فقد عرفنا ما قاله على لسان اللاطون . ولما ألتهم فيقول جونه في نهاية قصيدة صغيرة بعنوان « بلاطراة » (٣) وهو في السبعين وجدت لكي أندمش :

كان الروح دائم الفرح من قديم الزمان
كان دائم السعي ،

(١) في محاضراته عن تاريخ الفلسفة ٢ ، ٦٩ .

(٢) ذكر النص يولف بيبير ، المرجع السابق ، القلمة .

(٣) راجع أعمال جونه . طبعة هابيرج ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ (القصيدة بتاريخ ١٨٢٠) وتنتهي إلى صيغة المقتصد الفلسفية التي كتبها جونه في شيخوخته . أما عنوانها فهو مستعار من لغة الجوقة في الغراما اليونانية ، ومعناه الحدث الذي تنوع به الجوقة فجاء إلى الجمهور قطع من قبل السباق المسرحي .

إلى أن يبحث ويجرب
كأن الطبيعة تحيا بالخلق .
أنه هو الواحد أبدا
يتكشف من ذاته في صور متعددة
الكبير يبدو صغيرا ، والصغير كبيرا
وكل بما يوافق طبيعته .
دائما يتغير ، ثابت على الدوام
قريب وبعيد ، بعيد وقريب
يصوغ الأشياء ، له يمد قبعيل صياغتها .
ولأن جشت إلى هذا العالم
لأحيا في أمعائها .

ثم يقول في حديث له مع الأكرام (١) بعد أن بلغ الثمانين :

إن الدهشة هي أسى ما يستطيع أن يصل إليه الإنسان .
قدرة الإنسان على الإحساس هي قدرته على الاحتفال ببراهنه وحيثيته . أنها قدرته على البقاء آسانا ، طالما بقي في استطاعته أن يسأل من هو الإنسان ، أن دهشته نابجة من علمه بنتائجه ، من إحساسه بوجوده المحدود . أن الآلة لا يندمش ، لأنه يعرف كل شيء ويحيط بكل شيء ، والحيوان لا يندمش ، فليس في حاجة إلى الحقيقة ، لأن الشوق إلى المعرفة الحق لا ينفقه . لا تقول ديويجا في محاضرة « المادية » موجهة حديثا إلى سقراط : « ما من أحد من الفلاسفة يتفلسف . والحقائق كذلك لا يتفلسفون ، ذلك لأن ما يسعد في الحق أن يتوهم الإنسان أنه مسمن بنمته » . ويعلم سقراط قائلا : « سألتها من هم الفلاسفة إذن يا ديويجا ، أن لم يكونوا هم الحكما ولا الجهاد ؟ عدلت أحباب ثالثة . إن هذا لامر واضح حتى للطلع الصغير .

أتمم أولئك الثلاثين يشتمون من المثنيين مكان الوسط » (٢) . هذا الوسط هو الذي يميز الإنسان : أنه الكائن الوحيد الذي يمكن أن يندمش ، فلا هو يستطيع أن يعرف كل شيء ، ولا هو يقادر على أن يعرف أي شيء . أنه الوجود . الذي يلف بين هوين ، والتناقض الذي يحد نفسه بين لا متناهين ، بين عدم من ناحية والظلال من ناحية أخرى (كما تقول مينابزينا بأسكال المشاورين) . الإنسان هو الكائن الوحيد الذي تنطبق عليه ليس بعد . أنه لا يستطيع أن يمتلك الحكمة ، ولا يستطيع أن يكف عن التسبي في ظلمة : نحن لسنا شيئا ، نحن نأمل أن نكون (بأسكال) . الإنسان وحده هو الذي يستطيع أن يندمش لأنه هو الكائن الوحيد الذي كتب عليه أن يحس بظلمته وفناءه ما حوله ، فيعجب لكل ما يراه ، ويكون أول ما يبدأ به العجب هو نفسه . هذا العجب العام سيحدث عليه أن يعيش في خطر دائم ، أن يجري من جزيرة الأطمأن إلى غير رجعة . فمع كل سؤال يولد خطر جديد . وليست الفلسفة إلا سؤالا متصلا ، وبالتالي خطرا متصلا . وقدرة الإنسان على السؤال - بمعناه الإنساني النقري الجرد من كل هدف كما قدمنا - هي قدرته على الدهشة . هذه الدهشة هي ضمان إنسانيته ، وهي ضمان حيته . (أن المبدأ لا يندمش ولا يسأل ، لأنه أن لعل لم يمد بعيدا . ذلك أن كل شيء بالإنسية إلى واقع وطبيعي ، كل شيء كما كان وكل شيء كما ينبغي أن يكون) .

فلنتعلم كيف نندمش . (من علامات الزمن النسيان أن يفسر الإنسان إلى تعلم ما لا سبيل إلى تعلمه) . لنحاول أن نجيش لحظة واحدة ما يعيشه الفيلسوف والشاعر طول حياته . أن ننظر إلى الوجود - ليكن زهرة أو حجر أو وجه إنسان - كما لو كنا نراه لأول مرة ، وإلى الوجود كما وقعت عليه عين آدم حين فتحها لأول مرة . لنذكر دائما أن أدهش الدهشات ألا يندمش الإنسان ، والألا كنا لا نستطيع أن نقف حياتنا في دهشة دائمة - (من ذا الذي يبلغ من العلم والجورن أن يطلب ذلك من إنسان العصر الحديث ؟) - أعني في هزة دائمة ، تزول كياننا كله ، فإن كل إنسان في حاجة إلى أن يهتز ، ولو مرة واحدة في حياته ، من أمق أحواله . هي حاجة إلى أن يسأل السؤال الإليم : ما كان وجود ولم يكن بالأولي عدم ؟

(١) الحديث بتاريخ ١١ فبراير سنة ١٨٢٩ .

(٢) المائدة ٢٠٤ .



صوتُ مُجَابُ النَّدَاءِ • • كصوتِ داعي السماء
دعا ، وهذا صِداؤه • • مردّدُ الأصْـدَاءِ
في القلب والعقل طُـرّاً • • وفي الحشى والدماء
مثلُ السرائرِ
مثلُ الحناجِرِ
وكلُّ هذا الفضاء

صوتُ جَهِيرِ النَّعْمِ • • يدعو لجمعِ الكَلِمِ
في الشرق من نيل مصرِ • • إلى هضابِ العِجَمِ
عُـرْبُ ، وَمَنْ للمعالي • • كالْعُـرْبِ بين الأممِ
من كلي نائِرِ
مثلِ الأعاصِرِ
للتصيرِ أو للفضاء

صوتُ يَزُفُ البَشَائِرِ • • إلى أبقا الجــزائرِ
في العُـرْبِ أَذْكَوهُ ناراً • • على الدخيل المكابرِ
عُـرْبُ . وَمَنْ للتلاقي • • كالْعُـرْبِ أَسْداً كواسرِ





دُقُوا البشائر

فالركب سائر

وفي القريب اللقاء

صوتٌ عريقُ القِدمِ .. من قبلِ عهدِ الهرَمِ
من عهدِ سامٍ يُدَوِّي .. حمَاهُ ربُّ الحرَمِ
قد جاب سهلاً ونَجْدًا .. وأمَّ بحرِ الظُّلُمِ

هذي المَفَاخِرُ

تحدو الأواخر

للسيرتحت اللواء

الْعُرْبُ تَحْتَ اللِّوَاءِ .. كَتِيبَةٌ جَمْعَاءُ
قد جَمَعَتْهَا أَصُولُ .. عَمِيقَةٌ شَمَاءُ
هذا قَضَاءُ قَضَتْهُ .. طَبِيعَةُ الْأَشْيَاءِ

فالكل ناصرٌ

والحقُّ آمرٌ

من ذابمارى القضاء؟



مفهوم الأدب سلامة موسى

قام : سمير وهبي

«المؤلفات القديمة .. أما الآن ، فإن الأديب الجديد يكاد ينظر الى الأدب القديم نظرة « يكون » الى العلوم القديمة ، فهو يطلب التجربة والاختبار بنفس الروح التي طلبها علماء النهضة .. وذلك لأنه يشك في قيمة المقاييس القديمة ، ثم هو يستخدم أدبه ، لمصلحة الإنسان ، فيبحث أساليب العيش والاجتماع ولا يكاد يبالي بأساليب الكتابة » .

وكان في نضاله لا يجد من يناصره .. وبدلاً من الهروب وترك ساحة المعركة ، نراه ينغمس أكثر وأكثر .. وكانت النتيجة أنه ارتطم مع أعدائه الذين يدافعون عن القديم دفاع المستميت .. وكان هذا الانغماس دافعاً له لكي يحدد مركزه ، ولكي يرى مقامه في وضوح . كتب يقول :

« انا لا أعرف مكانى في مصر بين الكتابات ..
ولكنى أعرف اهتماماتى التي عينت أسلوبى » ..
(الأدب للشعب صفحة ١٧٢)

واهتماماته هذه يعرفها جيد المعرفة ، وقد ذكرها في المجلة الجديدة في العدد الأول منها الصادر في نوفمبر سنة ١٩٢٩ ، إذ استعرضها في مقال قيم عنوانه « البثرة في الثقافة » هو عبارة عن تعليط دقيق لحياته الفكرية ، يقول فيه ان البذرتين في نفاثته هما : الاشتراكية والتطور .

في الثالث من أغسطس ١٩٥٨ انطلقت حياة المفكر الكبير سلامة موسى عن واحد وسبعين عاماً قضاه في كفاح فكري متصل .

عاش سلامة موسى ، وهو على اختلاف هموم إبداعه عصره حول مفهوم الأدب ، إذ كان يحارب نظرية الفن للفن ، ويدعو دعوة حارة الى جعل الفن في خدمة المجتمع . وقد ألف في عام ١٩٥٤ كتاباً سماه « الأدب للشعب » - نشرته مكتبة الانجلو المصرية - جمع فيه عدة مقالات متطرفة ليناوئها بها من سماهم بدعاة الأدب الملوكة .

وعنده أن الأديب الصادق هو الذي يرتبط بالمجتمع وينفصل بمشكلاته ، فيدرسها عن كثب ولا يهرب الى البرج العاجي ، وإنما يعيش ليرشد ويعين الأهداف ويكون مقامه مقام المعلم المرئي وليس مقام المهرج أو المسبل .. فهو يكافح ليخلق جواً تحيا فيه الحريات والقيم .

وقبل عشرين سنة من نشر هذا الكتاب وضع مؤلفاً آخر عن الأدب الانجليزي الحديث .. وفيه تكلم عن رسالة الأديب كما ارتأها فيقول :

« كان الأديب القديم يداب الاجترار ويعيش في برجه العاجي لا يفتنى مما حوله ، ولكنه يقتضى

يضطر في الوقت نفسه الى النظر بعين التجديد
- أي البناء - في هذه الشئون ، وذلك لأنه اذا
صاعت الثقة في النظام الاقتصادي تداعت أيضا في
سائر النظم .

**ومن هنا هذه الظاهرة التي نراها في جميع
الأوساط الاشتراكية ، وهي الرغبة في التجديد في
شئون مختلفة ، خاصة بالأخلاق والآداب والأديان .**

وقد يظن القارئ أن الأدب هو أبعد الشئون
عن الاشتراكية . وقد يكون كذلك ، غير أن سلامة
موسى يرى أن إيسن Ibsen أكبر وأعظم المجددين في
فن الدراما لم يجد في إنجلترا وسطا يقبل طريقته
ونظرياته سوى الوسط الاشتراكي ، وإن أعظم
السائرين على خطه كان برناردشو الكاتب
الإشتراكي المعروف .

وليس بمستغرب أن يكون الأدب الروسي قد
احتذبه بعد ذلك ، لأنه الأدب الجديد في أوروبا .
وهذا السبب أقبل عليه الاشتراكيون .

وقرأ سلامة موسى لدستويفسكي حوالي ١٩١٠
وهو في لندن ، قبل أن يقرأ القصص الانجليزية .
ولم يفهم بالأدب الانجليزي المحض ، لأن من تربي
ذوقه على دستويفسكي أو تولستوى أو جوردكي ،
محال عليه أن يستمرى بعد ذلك سكوت أو دكنز
أو مريدث .

ثم جاءت مرحلة أخرى هامة ، ويقول في ذلك :
« إن النظر الاقتصادي للتاريخ اضطرني الى درس
التطور ، أولا هذا التطور الاجتماعي الذي سينتهي
بطبيعته الى الاشتراكية ، ثم ثانيا هذا التطور
الطبيعي الذي انتهى بوجود الإنسان ، والذي سيسير
او يجب أن يسير نحو ظهور السوبرمان » .

ويرى سلامة موسى بعد ذلك أن نظرية التطور في
ذاتها بذرة أخرى للثقافة . ودليله على ذلك تلك
العلوم التي استحدثت عقب ظهورها في أوروبا وكانت
الثمرة لهذه البذرة . وعنده إن من يعرف هذه

يقول سلامة موسى في بدء مقالته : إن الأدباء
لا يقرأ كل شيء ولا أي شيء ، وإنما هو يتخير ويميز
.. ولهذا التخير أو التمييز عوامل قد غرست في
الفس قبل سنوات .. وهذه العوامل هي الثمرة
التي نشأت من بذرة سابقة لا يدري صاحبها متى
زرعت في نفسه ، بل لا يدري ماهيتها الا بتحليل
طويل ، وقد لا يستدئ إليها .. ثم يمضي في تحليله
مفتشا عن البذرة الأولى في ثقافته ، ويرى لنا عن
اهتمامه بالأخبار الصغيرة في الجريدة اليومية ،
مثل أرقام المواليد والوفيات وأرباح المسكك الحديدية
.. ذلك لأنه يهتم بالاشتراكية التي انتقلت بفكرتها
اليه في عام ١٩٠٨ عندما كان في لندن واكتشفها
هناك واقتنع بأن الامتلاك الحكومي خير من امتلاك
الفردى .

ثم يمضي مبينا أن الاشتراكية مثلها مثل أي
مذهب سياسي ، لها وجهان : الوجه العمل ، وهو
ما يتعلق بتأليف الأحزاب وتحقيق الإنشيطيلاد
الحكومي (ويقصد به ما نعرفه بالتهنسية الدرجة
الآن : التأميم) ، والوجه النظري وهو التفسير
الاقتصادي للتاريخ ، أي رد الحوادث بما في ذلك
الأخلاق والآداب والأديان الى بواعث اقتصادية ..
غير أنه يرى أن مصر (عام ١٩٢٩) كانت من الظروف
الاجتماعية والسياسية ما يقهر مثله على الخوف من
السياسة ، وخصوصا تلك السياسة الاشتراكية التي
ترعب بعض الأفراد والطبقات ، فانصرف الى الوجه
النظري ، أي ما يتعلق من الاشتراكية بالثقافة
فقط دون السياسة .

وبلاحظ بعد ذلك أن الاشتراكية هي في صميمها
تجديد اجتماعي ، وسرعان ما يرى أن الإنسان
لا يستطيع أن ينزع نحو التجديد في الاجتماع ، أي
ايجاد هيئة اجتماعية اشتراكية جديدة ، دون أن
يصير هذا التجديد نزعة لازمة فيه ، فهو يضطر ،
في آخر الأمر ، الى أن ينظر بعين الانتقاد - أي
الهدم - للسياسة والأخلاق والأديان والأدب ، ثم

النظرية كما شرحها دارون لا يمكنه أن يقف عندها أو يقنع بها ، بل لا بد له أن يغير بها إغسارات موفقة في الدين والأخلاق وال عمران .

وعن طريق التطور عرّف كتب نيتشة التي بحثت في أصل الأخلاق وتطورها . وعن طريقها أيضا عرف العقل الباطن الذي يحتوى على آثار السلف ويكشف لنا عن حقيقة طبيعتنا الحيوانية عارية لم تتنقع بفتاح المدنية .

وعلى ذلك نجد ان الاشتراكية والتطور هما المفتاحان أو البذرتان لثقافته ، واليهما يرد كل ما نزع اليه من تجديد في العمران أو الآداب أو الدين . وهو عندما اعتزم بحرية المرأة ، قال ان المساواة بالرجال التي يطلبها لها تحتاج الى المساواة الاقتصادية بينها وبين الرجل . وهذا من صميم التفكير الاشتراكي . واكتشاه من ذكر الصناعة والزراعة ومطالبته المستمرة من نقل بلادنا من العصر الزراعى الى العصر الصناعى هو أيضا في صميمه تفكير اشتراكي . واكتشاه من ذكر السلاج والولا للمال دون الوطن هو أيضا لب التفكير الاشتراكي .

ان ادبيتنا من هذا الطراز ، له بغير شك ، مقام المعلم والمربي وليس مقام المهرج أو المسلى . وقد اثار سلامة موسى فيما بين سنة ١٩٢٣ و ١٩٣٠ مناقشات حادة بشأن التجديد في الأدب اذ كان كل اديب يفهم من معنى هذا التجديد غير ما يفهمه الآخرون ، كل تبعاً لمزاجه واتجاهه وثقافته . على انه استطاع أن يعين الاتجاهات التجديدية لتلك المناقشات الحامية في ستة أهداف هي :

١ - أن يكون لما أدب عصرى لا يرتكن الى الأدب العربى القديم .

٢ - أن يكون لنا أسلوب عصرى في التعبير لا يمت الى الجاحظ أو غيره .

٣ - أن نأخذ بالأوزان والقيم الأوروبية في النقد الادبى دون أوزان الناقدين القدماء ، وفيهم الجرجاني وابن الأثير وابن الرشيق .

٤ - أن نجعل الأدب يتصل بالمجتمع ويصالح مشكلاته .

٥ - أن نوجد القصة والدرامة المصريتين .

٦ - أن نجعل الأدب انسانى الغاية ، عالمى المشكلات .

ولم يكن الطريق سهلاً ممبداً أمامه ، لأن بعض ادباء عصره كانوا سلفيين ، يتمسكون بالقديم ويدافعون عنه دفاع المستعصين . وبعضهم كان يدعو الى الفن للفن ويعتصم في البرج العاجى ، بعيداً عن المشكلات الاساسية للمجتمع .

هذا بينما كان يرى أن رسالة الأديب أن يشترك في الصراع وأن يشرع قلمه في خدمة المجتمع وأن يقتحم المشاكل ولا يهرب منها . وكان في سبيل ذلك يهاجم الكتاب والشعراء الذين غرروا بالشعب وتسلقوا بأصحاب السلطان لأنهم قد انحرفوا عن رسالتهم الحقبة .

وكان سلامة يرسى عيب على الادباء الذين عاصروه حول سنة ١٩٣٠ أنهم يقلدون أسلوب الجاحظ ويحتذونه ولا يمتنون بأسلوب الفلاح المصرى في العيش . كان يلومهم لأنهم يتكلمون عن الأمجاد العربية القديمة ولا يكتبون عن مصر ونكباتها وما كانت تعانيه من مظالم اقتصادية وسياسية واجتماعية . والأدب الرفيع عنده هو التفتيح عن معنى الحياة ودلائها ، وهو البحث عن طبيعة الكون واقتناع الانسان بأن يكون انسانياً ، وهو ابتكار القيم الجديدة التي تأخذ مكان القيم القديمة وتزيد الدنيا والبشر جمالاً وسعادة .

والكاتب الواضح هو الكاتب الفاهم . وعندما يفهم الكاتب يفهم القارى ، فيكون التجاوب ويكون الاختصار الذهني . وكان سلامة موسى يرى أن لغة الشعب ، أى لغة الصحافة - يجب أن تكون لغة الوضوح . وأن على الكتاب أن يهدفوا الى بلاغة شعبية جديدة ، تنزل الى الشعب ، قبل أن ترفعه

اليها • وكان يدعو الى هدم الحواجز التي تفصل بين الشعب وبين الأدب باتخاذ الأسلوب الميسر والكلمة المألوفة • وكان يحارب أدب البلاغة ويدعوه بأدب الترف والتسلية • ويقول انه يمكن الاستغناء عنه • وكان لذلك لا يبالى تلك النبرات والنغمات الا بمقدار ما يستطيع أن يؤدي بها خدمته للنشاط الاجتماعي • فالبلاغة وسيلة وليست هدفا •

وكان من الطبيعي أن ينظر الى اللغة وهي وسيلة التعبير ، نظرة الإصلاح كي يتدارك عيوبها • والق في سبيل ذلك كتابه « البلاغة المصرية واللغة الغربية » جمع فيه عدة أبحاث علمية تتصل باللغة ونموها وعلاقة اللغة بالسيكولوجيا والذكاء والاجتماع • ودعا فيه الى اتخاذ الحروف اللاتينية والى تيسير قواعد اللغة والتغلب على عقبة الاعراب • ترى الى من كان يكتب سلامة موسى ؟

كتب يقول :

« لقد عشت حياتي وأنا ألهج أن الأدب كفاح • ولذلك كنت أحس المسافة الشاسعة التي تفصل بيني وبين الأدباء المعاصرين في مصر • كانوا أدباء الجناس والمجاز ، وكنت أديب البرتاخ والهدف والحياة • وكانوا يستلهمون الماضي وكنت أستلهم المستقبل • لقد كنت وما زلت أكتب لأولئك الشباب والموظفين والمحامين والكناسين والأطباء والعلاقين وعمال المهن المنتهين ، والنساء الجدييدات العاملات وجميع أولئك الاشراف الذين لا يعيشون مسدى ولا يكسبون قوتهم بالباطل ، وإنما يتعبون ويكدون كي ينتجوا سلعة أو يؤدوا خدمة • هؤلاء هم قرأني الذين اغلوههم بالفكرة والنظرة والنبرة ، وأعين لهم السلوك والهدف وأقدم لهم القلب الذى يبش ، وليس تلك الحلوليات التي ترفه عنهم السام بالأبيات والجلل الزينة ويتملظون بها فى خواء النفس ورخاوة العقل •

(الأدب للشعب صفحة ٥٨) •

وفى مواضع عديدة من مؤلفاته ، كان سلامه موسى يقول بكثير من الإيمان ان أسلوبه فى الكتابة هو أسلوب المستقبل • كتب يقول :

« أننا نمدح الأسلوب الديوقراطى فى نظام الحكم ، وفى نظام العائلة ، وفى نظام التعليم ، وفى نظام المجتمع • ولكننا ما زلنا نتملق بالأسلوب الارستقراطى فى الكتابة • وليس لهذا من سبب سوى أن الكتاب لا يزالون يميدين بنفوسهم عن الشعب ، وهم لذلك لا يتبدلون ! »

بهذا المنطق ، كان سلامه موسى يؤمن بأن الأدب يجب أن يتصل بالمجتمع يعالج مشاكله ، بل ويتفحص فيها وأن مهمة الأديب الأولى أن يكون مكافحاً يدرس المجتمع ويعرض لميوله ويدعو الى التغير والتطور ، فليس الأديب هو الذى يؤلف كى يسلو ويسرى عن قرائه هوهمهم بالخيال الرائع والكلمات العذبة ، وإنما هو الذى يحملهم على الاهتمام ويقز ضمائرهم ، بل ويعذبهم حتى يشيرون وجدانهم الى السخاوى الفاشية ، وحتى يحسوا بعبائهم فهبوا الى العمل للإصلاح •

ونختتم هذا البحث بكلام سلامه موسى يبين إيمانه العميق برسالة الأديب • يقول :

« ما هذا الذى تكافحه نحن الكتاب المصريين ؟ تكافح حتى بولاق ، عندما أجول فى هذا الحي أحس كأننا هيأتنا منازلنا وأزقته وناسه كى نعرضها على الأديب الناشئ حتى يعرف رسالته المستقبلية •

هذه هي الحال المصرية التى يجب أن نغيرها • • وحتى لا يفر أحدنا من حى بولاق الى التاريخ الماضى فيكتب عن زوجة الرشيد أو عدل المأمون أو حرب على ومعاوية ، فإنه بفراره هذا ، إنما يخون أدبه ، وهو بمثابة الجندى الذى فر من الميدان ، لأن ميداننا جميعاً ، الميدان الأول هو حى بولاق ورمزيته لوطننا • »

بهذه العبارة الهادفة كان سلامة موسى يفهم رسالة الأديب ويحدها •

ثلاثية



بقلم
إسماعيل

بل أسخطه وأثارت ، ولكنه ما عزم أن يخلد بسعورها وشافته
فنتها فتلقى بها وهما لها وعرف كيف يولها حبه من كل قلبه ،
والعصه بعد ذلك ملهة إلى أبعد حد في تصويرها البارز
للشخصيات العجيبة التي تليح بها مقامي القاهرة وما فيها من
غزو الحبشي والافقيون ، وربما كان صاحب الدور الرئيسي الذي
يدير عليه محور القصة هو وإفراد أسرته أشخاصا بعيدين عن
واقع الحياة فليلا وغير متعنين كما فيهم من بلادة في الحسوجمود
في الطبع وتوصك شديد بالعرف والتقاليد ، بيد أنه يتألمهم
من الطرف الآخر أشخاصا رسمت صورهم الواقعية بمهارة
رائعة ، هم رواد المقامى القريب من منازلهم ولعل الغسبل
مثال لهم نونو الطحطاط يزوجه الأربع وفتيح أطفاله وسلوكه
البراعاطيبي العملي الذي لا يتحول عنه .

وفي عام ١٩٤٧ نشر نجيب محفوظ « زقاق المدق » العنيد
عنونها من اسم شارع قريب من المسجد الحسيني الذي ولد
المؤلف بالقرب منه . والقصة دواصة متعددة الألوان لأحوال
سكان الشارع أiban الحرب ، تبين كيف أن سكان الأحياء الأثرية
لدى غلاة الطبقات المحافظة قد طرا على أوضاعهم اللاديه
والإخلاقيه تغير وتبدل بسبب ظروف الحرب والتقاء أهل مصر
بقوات العطفاء التي سكرت في بلادهم . وليس في هذه الرواية
محور رئيسي يتجمل في أحد أبطالها أو قائمها ، بل هي تعرض
تشابك حياة نفر قليل من الناس ، وكان صورههم الأخاذة
ممكنة على مرأيا متقابلة ، فقد يعالج فصل منها مثلا - مشاغل
زينة - ذلك الرجل الذي يربطها كانه الكايوس التزمج في الاحلام ،
انه يرتزق من نيش التبور الجديدة ليسرق الذهب الذي حشيت
به المراسي الوثي ، ومن تنويهه للشعادين واحداث عاهات بهم
ليصبحوا اكثر فدرية على استئثاره الخطف والكرم ، ويستولي
زينة « الجراح » على نسية من أربابهم لقاء عمل قصصه ، وقد
يعالج فصل آخر حياة صاحب مطهي مبتلي بالشذوذ الجنسي ،
وابنه المتعنى من مسلكه وزوجه الطليقة اللسان ولكنها لاملك

ليست القصة غالباً تقليدياً من قوالب التعبير الأدبي في
اللغة العربية ، ويمكن أرجاع بدء ظهورها منذ نحو اقل من نصف
قرن إلى قصة محمد حسين هيكل « زينب » التي كتبها وهو
في أوروبا عام ١٩١٠ - ١٩١١ ، ومن ذلك السابح إلى الآن ،
وبخاصة في العشرين سنة الأخيرة ، أخذت القصة تتبع
وتزداد انتشاراً بوصفها أداة من أدوات الأدب ، وعلى ليد كبير
من الكتاب العرب ينشرون قصصهم في السنوات الأخيرة ، ولعل
هؤلاء القصصيين في الوقت الحاضر ، وأوفاهم حظاً من التقدير
والإعجاب هو الكاتب المصري نجيب محفوظ الذي لفت لآلئته
من الشهرة والدعوى ما لم يطفه عمل أي قصصى قريب معاصر
آخر .

ونجيب محفوظ ولد بحي الجمالية بالقاهرة عام ١٩١٢ ونشأ
في ضاحية الميمنية الجديدة ، وتخرج من جامعة القاهرة عام
١٩٣٤ بدرجة في الفلسفة وشرع بعد قليل يكتب المقالات لمجلة
الرسالة ، وأول كتاب صدر له كان ترجمة ثلاث انجليزى من
مصر القديمة طبع عام ١٩٣٣ ، وفي عام ١٩٣٨ نشر مجموعة قصص
قصيرة ، ثم فيما بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٤ كتب ونشر ثلاث
روايات تاريخية ، وفي عام ١٩٤٥ ظهرت له رواية « القاهرة
الجديدة » أولى محاولاته في تناول مصر المعاصرة بأسلوب
القصة ، تدور حوادثها في بيئة جامعة القاهرة في منتصف العقد
الثاني من هذا القرن ، وفي العام التالي نشرت قصته الأخرى
« خان الخليلي » وهي أطول من سابقتها ، فليلا وعلى أعظم جانب
من القيمة والأهمية ، عنوانها اسم الحي من أقدم الأحياء
الإسلامية بالقاهرة ، وتدور حوادثها في القاهرة أيام الحرب
العالمية الثانية ، وتعرض في القام الأول لحياة موظف حكومي
مصري في منتصف العمر ، لتجسّد غارات التناسل الجوية على
القاهرة ، التي الانتقال من الضواحي إلى هذا الحي ، وقد حيرته
في أول الأمر هذه البيئة الجديدة بما فيها من أعجيب ويطبقته

من الأمر شيئا . ثم يوايى فصل لاحق تتبع حياة فتاة عجزت عن البناء على الوفاء لعهديها الغالب طليبا للزواج وأدير رأسها فقبلت العمل في ملهى ليلى فيصافها فيه هذا الصديق ذات يوم وتود لآثره ، ويعرض لى نجيب معطوف طابع هؤلاء الناس بمزجه البارع بين العصور وسرد الوقائع ، والرواية زاخرة بالوقائع الدرامية التي تناولها المؤلف بمهارة بدئية .

وفي سنة ١٩٤٨ صدرت رواية «السراية» التي تناولت مسألة العجز الجنسي ، ولها في سنة ١٩٤٩ روايته الخامسة « بداية ونهاية » وهي مستمدة من أحداث مصر المعاصرة . ثم عشت سبع سنوات من قبل أن يصدر نجيب معطوف في سنة ١٩٥٠ الجزء الأول من عمله الكبير - أعني به الثلاثية - وبمه الجزء الثاني والثالث في سنة ١٩٥٧ .

الثلاثية تتألف من « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكينة » وهي مختلفة بمعنى السمات التي تجلت في أعماله الأخرى ، ولكنها معالجة بطريقة أقل نشوة وبمفاهيم أكثر كرامة ، والرواية تعرض حياة تاجر مصري مسلم يرى الناس من مظهره أنه رجل مسيحي محافظ جدير بالاحترام ، كما نرى حياة أسرته منذ عام ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية . وهي عمل طويل من ١٥٠٠ صفحة مطبوعة بحرف دقيق ، وتحتاج كل جزء مستمد من اسم لشارع أو قسم من حي الجحالية حيث ولد نجيب معطوف ، وحيث يسكن نفر من أفراد أسرة هذا التاجر .

درواية « بين القصرين » - وهي أول الأجزاء وأطولها - تعرف القارئ بأسرة مكونة من أب وأم ولالة أبناء وبنين ، والذي يؤخذ بآثار نجيب من اهتمام القارئ ومتمته هو عهد الأسرة أباً وزوجاً ، السيد أحمد عبد الجواد ، أنه لدى قرينه وأولاده معصوم من الخطأ ، من حيث لا يرى إليها البشر ، نظرهم إليه مزيج من الخوف والتوقير والاحتراب ، ما تشبهه برب أسرة في العصر الفيكتوري .

إن الأدب الذي ينشئ عليه إنباهه صارم ، لا يقبل أهل أحادي بواجباتهم الاجتماعية أو الدينية ، على حين يصفي هو على غلظة من أسرته - ينهل من بطن العزلة بقليل لآثره ، فيسرب الطهر وبماش الحظيات ، أما ياسين - ابنه الأكبر - وهو مولود صغير في منتصف العقد الثالث من عمره - فقد رأته شبايا يوم بالذلة الحسية ولا يتوب ، أنه الآن الوحيد للسيد أحمد عبد الجواد من زواج سابق ، وياسين يتزوج ويطلق ويخوض مغامرات حسية عديدة مغلوطة العيار ، مرسومة في سلسلة من صور درامية مؤثرة ، أما فهمي - الابن الثاني - فهو خائب لمدرسة الحقوق ، يشترك مشاركة إيجابية في الجهاد الوطني ، إن مفاوضات حزب الوفد لتوال الاستقلال عن إنجلترا ومظاهرات سنة ١٩١٨ - ١٩١٩ وما نتجها من اشتباكات دموية في اللوحة العقلية التي يرسم عليها أبطال القصة - وإن صورة الوضع السياسي لمصر في ذلك الوقت مرسومة - فيما يبدو لنا - بدقة وإمانة .

وإذا تنكشف الرواية بالتدريج عبر صفحاتها الخمسمائة نجد أن سيطرة الأب على أسرته قد بدأت تصف بقبلا ، وليس أدل على تسلطه على زوجته من هذه العادة غير المطولة التي أدلى فلا الحافطين في المجتمع الإسلامي ، فقد قررت أن نخرج لزيارة السيد في رقة ابنه الصغير دون سابق علم من الزوج أو ذاته ، تصاحب أصابة هيئة في حادث وقع لها في الطريق وحملت إلى بيتها لتزود فراشها ، وقد بلغ من غضب الزوج وحجته أنه لم يك يراها تبرا حتى سرعها إلى بيت أمها وأسر من نيته أن يظلمها بلعها أنها تم لام والزوجة الطيبة ، ثم يقدم السيد أحمد عبد الجواد ويصو من زوجته ، ومن تلك اللحظة يبدأ انكماش سلطانه على أسرته .

أما البنتان فهما خديجة السليطة اللسان الذكية الحجة للعبادة ، وعائشة الهادئة المستكنة - اختار لهما الأب زوجين

من أساء استغفانه التجار المنحمن إلى سلالة مصرية تركية . والبنتان لا تتحلى في هذا الجزء من الثلاثية مراكز رئيسية ، على خلاف كمال ، الابن الصغير ، أنه صبي ذكي الشاؤم ، عمره في مبدأ الرواية لا يتجاوز الثانية عشرة ، ولكنه شخصية رئيسية في الرواية حتى في طوره البكر ، وقد رسمه نجيب معطوف في صورة رائعة ممتعة ، فراه حبيب القليد شاذي الزهو ومع ذلك فهو ذكي محب للتطلع ، وأنه حده دون سائر أفراد الأسرة نواحيه الشجاعة لأن يسارع بالتقدم إلى أبيه مياشرفير مؤاربة أن يبعد إليهم أهم وقد أوشك أن يقع عليها الطلاق . واستمع حوادث الرواية وإلخراها بالدالة يمثل في صداقة كمال لجندى بريطاني في سرية معسكرة بجانب منزل الأسرة ولد وقوع الاشتباكات الدموية في القاهرة وما تبع هذه الصداقة من رد فعل لدى أفراد الأسرة ، أما فهمي الابن الثاني ، المجاهد الوطني فإنه يحتل من اهتمام القارئ مركز الصدارة في النصف الثاني من الرواية ، التي تنتهي بموته شهيدا في إحدى المظاهرات ضد الانجليز .

والجزء الثاني من الثلاثية وهو رواية قصر الشوق أن معصومة هو ياسين أكبر من بقى من الأبناء ، واسم الرواية مستمد من اسم الشارع الذي بقلته . ويوجد القارئ أن خمس سنوات قد مضت ما بين الجزء الأول والثاني ، وإن المسرح لا زال هو القاهرة ولكن في سنة ١٩٢٤ قد خلف موت فهمي حزنا مهيما في قلب أبيه الذي كف عن غوابته في الفترة ما بين الجزئين ، ولكنه حاول أن يستأنف التمتع بأحبائه والأقارب عليها في رقة استغفلة الأقدمين فاحتل قلبه وأصبح لا مفر له من التسليم بأن شبايه قد ولي .

وقد زاد أسباب نجيب في التفاصيل وهو يصف لنا بالوصف والحوار مشهدة البنتين المتزوجتين وأوساطهما . وارى عراك مشرا للقائمة ينشعب بين خديجة وحاجاتها فيفضه السيد عبد الجواد ، أن ثم مظهره عن العزامة فانه يصطك في سره من هذا النزاع .

وكان ياسين قد أطلق زوجته ولم يستعمل بها فيها بعد ، ولكنه الآن يقرر الزواج من بنت الجيران التي كان فهمي يامل الزواج منها ، وهي الآن مطلقة أيضا . وفي صورة رائعة مشيرة للمصير يرى ياسين بمسح نجاحا كبيرا في مغالطة الإرسل لم خطيبته وهو يفاوضها في الوقت ذاته في زواجه من أيتها . ثم سم هذا الزواج ولكنه لا يذم ، إذ ترى ياسين يظلمها قلب مسلط فاصح له ، ثم يتزوج من زينة وهي من بنات الهوى وعشيقه سابقة لأبيه ، وقد بلغت مقدرة نجيب معطوف فيها وهو يصور لنا مشاهد عديدة لمحاولات هذه « الزينة » في التوفيق بإعارة بين مولفها من الأب ومولفها من الابن ، كذلك وهو يصور لنا مشهدة السيد المتكبر لهزيمته في الحب أمام ابنه . وارى كمال الآن وقد دخل الجامعة وبدأ يهتم بالطلعة زويد أن يكون معلما ، ثم يفرسه حب مثالي لفاتمة من أسرته فيعرة وتستعدهم للفتاة لآثاره فيرة شابتين تريد أن تزوجه ، ويقعد كمال إيمانه بالحب فيقعد مع إيمانه الوروث بالإسلام ، ويكتب مقالا حجة يتناول فيها نظرية داروين من أصل الإنسان ، ولعل أمتع مشاهد الرواية كلها هو هذا المشهد الذي يحاول فيه أبوه وأمه - بإيعاتهما الراسخ في وجود الله خالق الكون - أن يبعها ملأا كتب هذا القائل . وكان نجيب أراد أن يقدم شك كمال في حكمة الحياة وفي الحب والصلابة فحتم رواية سر الشوق بنهاية حزينة مطبوعة في أن يقضى التيلود في زوج عائشة ويقعد أيضا التين من أبنائها الثلاثة . ومما يزيد من شعور الكآبة المنذر بوقوع مصائب فائمة أن مصر كانت تعاني حينئذ من الخلافات بين الأحزاب وتختتم الرواية بوفاة القائد الوطني سعد زقلول .

درواية «السكينة» - وهي آخر أجزاءالثلاثية - تسير بأسرة السيد أحمد عبد الجواد من سنة ١٩٢٥ إلى ١٩٤٤ . واسمها مستمد من اسم الحي الذي تقطنه خديجة وأولادها ، أنهم الآن معصومة الرواية ولو أن معيشة بلبه أفراد أسرة السيد أحمد

عبد الجواد لا تزال تنكشف إيماننا في حركة نائية ، لقد تغير مركز أحمد الآن كثيرا ، فيبعد أن كان في النصف الأول من الثلاثية ذلك الذي لا يتأقش ظهور عليه تأثير مرور الزمن الذي لا يمر منه ، واضمح بالتدرج إلى أن يبقى في فراشه فترات أطول حتى وإفاه أجله .

وكمال الابن الأصغر أصبح الآن مدرسا وقد بلغ منتصف العقد الثالث من عمره وما زال أرب ، وهو كاتب يحترم نشأته مقالاته المجلات الفلسفية ، وما زال يستعيد في ذهنه حادث الحب الذي مر به في شبابه ، يحاول أن يستكشف أسرار مشاعره نحو الفتاة التي عرف أن قلبها لم يتحول إلى أي اهتمام بأمره ، وأخوه ياسين الذي تزوج زوينة ، واضمح تسيره بعضا من حديد يمين كاته - في منتصف عمره - قد شلى من شهواته الجنسية المفرطة .. في حين أن ابنه من زواجه الأول رضوان بدا كأنه قد ورث من أبيه سلوكه الجنسي ولكن على وجه آخر . ففي السنوات العشر الأولى والثانية من عمره ظهر لديه ميل إلى الانحراف الجنسي - وسعى إلى الترفيع بأحد أعضاء البرلمان وهو رجل متقدم في السن له نفوذ سياسي ومعروف بعيله إلى صحة الرجال والأولاد ، وبأنه رضوان وأبوه في عملهما ترحيبا ونجاحا ليستغنانه ولكنهما يتأثران بتأثير نفوذ النائب ، والقرارات التي تتناول هذه الأحداث والتعامل بين الشخصيات ومواقفهم المختلفة التي يصورها الحوار تطعنا صورة أخلاق في الواقع الأخلاقي الخلفي للمجتمع السياسي والحكومي في ذلك الوقت . أما أننا ندعجه عبد النعم واحد وهذا عند بدء الرواية طالبان في جامعة القاهرة فارولما من الإخوان المسلمين والثاني ماركسي . وهذا محور الاهتمام في رواية السكرية . فاحمد يكتب المقالات اليسارية ، ثم يصبح محررا في مجلة سياسية لها ميسول ماركسية . وما يلتفت أن يقع في غرام محررة معه وهي الأخرى ماركسية . والحوار بين أحمد وطفلة من العمر العاشري بين ما تلاقيه الفتاة من صعوبة في تصديق أنه مع نشئه في أسرة من الطيف الوسطى المورثة يمكن أن يكون فوكسيا مطلقا . ثم هذه الأحداث والمناقشات التي لا بد أن تكون بين أحمد وطفلة النعم الأخ المسلم يستشغل منها يوضح أزمة الضيق الاجتماعي والعقيدة الدينية التي اجتازها . وما يزال - العالم العربي كله . وعند ختام الرواية يلقي على الآخرين بنهضة التآمر ضد « خليفة » مصر بريطانيا العظمى . ولستين سكرية الموقف عندما يتضح أن ضابط البحوث الذي يقبض عليها كان صديقا حقيقيا لقومي خالهما التوتل واشترى معه في المقاربات العادية للتأجيل التي لقي فيها خالهما حنله .

وآلان يواظبنا هذا السؤال .. ما هو موقف نجيب محفوظ برواية والتي نجد بعضها مترازا لثانية ؟ ورأيه في هذه الأوجه المتعددة للحياة المصرية التي لحسا في رواياته والتي نجد بعضها مترازا لثانية ؟

نجيب محفوظ يصور المشهد كما يراه في فترات وصلية وخلال الحوار . وهو في بعض الأحيان ضاحك ، وفي بعضها الآخر متحجم . ولكنه يعطينا من النقد الصريح ولا يميز من أفكاره بشكل مباشر . وإذا كان للثلاثية مضمون أخلاقي فهو في رأيي في موقف كمال في ختام هذا العمل الأدبي . ففي خلال الثلاثية يبدو كأنه كمال يبحث عن مبرر قوي للاستمرار في الحياة وتقبل مسؤوليات الزواج . ولكن كفة كثره ترجح ، ففي نطاق أسرته نجد التناوب العائلية المديدة والكوارث التي تعزل بها ، وعلى نطاق الوطن الاضطرابات السياسية المديدة المتكررة العذرات . ثم يبدو كأنه قد انتهى إلى فلسفة الحياة التي ترفضه في النظرات الأخيرة فقط من الثلاثية . فقد ألهمه إخلاص ابني أخته وتكرسهما ذاتهما واستعدادهما لتحمل الألم عندما يسافران إلى السجن .

ففي الصفحة الأخيرة في هذا العمل الأدبي نجد كمال يردد في نفسه ومن التفكير في فلسفة أحمد . فقد قال أحمد : أنا أراكم بالحب والحنان ، وأجد نفسي مدفوعا إلى إبداع مبادئهم العليا ما كنت مقتنعا بمسحتها ، لأنني لم أعمل ذلك إكرام جيلنا هاربا . ولهذا السبب ميشه اعتبار نفسي ملزما

بالثورة على مبادئهم إذا التفتت بغطائها لأنني لم أعمل ذلك إكرام خالها . . ويعلق كمال على ذلك بقوله : « قد أسأل نفسي ما هو الصياح وما هو الخطأ . ولكن من يدري فقد يكون المشكك نفسه نوعا من الحرب مثل التصرف الذي هو اعتقاد سليم في المعرفة .. هل يمكن أن أكون معلما مثاليا وزوجا مثاليا وأكون في نفس الوقت لوريا خالدا ؟ » وعند هذا السبيل المتعاقب تنتهي الثلاثية بكامل ياسين ومهما يشتركان - في دياقعاتها - أريطة عنق سوادا استعدادا لجنازة والدتهما المحبوبة التي لم تمت بعد ولكنها تمتد في فراشها في نوبة إلهام لا أمل في نجاتها منها .

ليس في ثلاثية نجيب محفوظ ولا في عديد من أعماله الأدبية الأخرى « بطل » أو شخصية معجوبة واضحة ، كما يحدث في معظم الروايات الأخرى . ويذكر فلانست موتيل في « تاريخ الأدباء العرب المعاصرين » (Cenacle libanais بيروت ١٩٥٩ ص ٢٢) أن نجيب محفوظ قال في مقابلة حديثه العهد بنهجه أن نطل رواياته هو الزمن . ويبدو - حقيقة - أن هذا هو المفتاح إلى فهم أعماله . فتجد في كل رواياته التي قرأناها بين شخصياتها العديدة شخصية كاشف الغيب المجزؤ الذي يستغل ما يشبه مركز العراف في المسألة النفسية ، وهو يتسلل إلى كتاباته بين الحين والحين فينطق بيمشي التطبيقات الفاضلة ذات المفرد لم يفتني . ففي زفاف الملاك مثلا نجد الشيخ دويش المدرس الفاضل الفخام الذي يعطيه الناس ويحترمون من أجل الحكم التي ينطق بها . وفي الثلاثية نجد الشيخ متولى عبد الصمد صديق العمر لأحمد عبد الجواد والمستفيد من كرمه في نفس الوقت ، والذي يشاهد أنه قد جاوز أمله من عمره عند ختام الثلاثية . وهذا الشخص بهد وفاة أحمد ينكر معرفته أو مجرد معامته بأسمه من قبل ، وهذه العادلة توضع إلى طرف للتساؤل من أن لظوه صفحه الشيطان بعد موته ومع مرور الزمن .

في السنوات الأخيرة أخذ نفاذ الأدب العرب يتناولون بالمدح والافتراء إلى أعمال نجيب محفوظ الأدبية . فتجد طه حسين مثلا وهو عديد الأدب العربي بلا منازع ، ويمتدح (نجيب المعاصرين) بلا تحفظ في كتابه « من أبنائك المعاصرين » (القاهرة ١٩٥٨ ص ٨) . فقد كتب حلاطه « لا شك في أن هذه الرواية في مجال المقارنة تعد أمام أي من الأعمال الروائية المالية في أي لغة من لغات العالم » وتعود قوة عنصر التشويق في روايات نجيب محفوظ إلى القصص الساطع الذي تقيبه على الأوجه الكثيرة للحياة المصرية في عصره . علاوة على أن المشاكل الأساسية التي نناولها هذه الروايات مشاكل مشتركة بالنسبة للإنسانية كلها ، الحياة والموت ، الشباب والشيوخ ، والعلاقات بين الزوج والزوجة ، القومية ضد الدولة ، الشيوعية ضد الرأسمالية ، الدين ضد الكادية ، ومشاكل الوقت العاصم وتاريخها في جوانب حياتنا . هذه هي المواضيع التي يلعب نجيب محفوظ عليها بحساسة في رقة وهارة فائقة . ولستيوه واضح طبيعى ليس فيه أي افتعال ونسجها ينطق بالحوار في لهجة فصحة طبيعية إلى درجة تثير الإعجاب . وفي بعض الأحيان يكون الحوار مليئا بالأمثال التي يتجيز بها أسلوب الكلام العربى ، وذلك مع خلوها من الكلمات المذرة الكثيفة والجمل التي أصبح يعجز الكاتب العرب حاليا يستيقونها كثيرا .

ونجيب محفوظ - بسبب المواضيع التي يتناولها في كتاباته يجب أن يعتبر كروا « واقفيا » . فإن ما يعجز أعماله عن أعمال غيره من الكتاب الواقعيين العرب الآخرين ، هو جو القيم والمفط والروح التي ينظر من خلاله إلى شخصياته ، في فضاءهم وقائهم والأحداث الخارجة من إرادتهم التي تشكل حياتهم . فتجيب محفوظ في أعماله يرسم بيقظة وشجاعة صورة للحياة في مصر في القرن العشرين كما فعل بلزاك بالنسبة للحياة في فرنسا ، ويذكر بالنسبة للحياة في إنجلترا في القرن التاسع عشر . هل يمكننا أن نصور مدينا أكثر من هذا ينفذ على رؤاى ؟

الشيخ أحمد السامي

بقام : أحمد عبد الرحمن قراعة

١ - جبه الخلف المسرحي

شريت يومه جبه الخلف المسرحي كما يشرب الطعش الماء ، وتعددت غرائبه التي لا تحصى ابتداءً من ارتواء ، فمن رشقة رشلة بين فترة وفترة ومن جرعة جرعة ومن صبب بالكاس إلى دقل بالطاس إلى عب ددال بالقبب يترج به جوف الدن الطلي السوار للخلف المسرحي إلى جوفه ، فلم تجده هذه ولا تلك ، فلا الرشف تفصح القفا ولا الجرع كان أدوى ، وبقي جوف القفا ، الصادى لمن التمثيل مستعرا بلقاءه .

وهو يختلف إلى دور التمثيل بين من يشغلون إليها وينفرد منهم بأن حاله ليس التسلية أو اللهو أو قتل الفراغ ، بل أكبر همه احسان متابعت للتمثيلين ثم تكسوين رأى له فيما شاهد وفيما سمع من أدائهم على ضوء فهمه للموضوع وتصوره عن الشخصية .

٢ - أثر تمثيل التمثيل عليه :

وترك كل مسرحية يشاهدها أثرا فيه حتى تراكمت عليه هذه الآثار والذخمت لديه تلك المؤثرات واشغل بها باله وعظله فلما به سابع مع إبطال المسرحيات ومع أداء ممثلها التي امتلا بها خياله ثم إذا به ظلمح إلى العمل تحت لواء من التمثيل المسرحي لتتقق بذلك آماله ، ولم لا ؟

وتراه يسير دائما نشطا في مسيره وتراه يقف فجأة يترتب قبل أن يبت في مسيره ، فهو يقدم رجلا إلى الإمام وسرعان ما يؤخر الأخرى في غير نظام ، انه يقف في مهب اصهارين عاصفين ، احدهما لا يرهيه ولا يبخشه تصوره آلهة العنود ليكون مركبا ذلولا إلى رحاب الفن الفصح ، يستفله اصحاب المعزم الملهومون الوهبون والثاني تسلطه دوامات التقاليد الهوج توتر به اسماع القلوبين والحمقى والضعفا ، فيتقاس على عوائله الحارون والمترددون .



ولا يفتأ فنانا يقابل نفسه ويسوق لها الحجج والبراهين صالحا فيها إن سدى مسامحا عن نجاح الجهود السعور وادبرى رأسك هربا من بشاعة التقليد واعلمي أن التقليد صورة من صور الجهود وبأبني أنه هو الوجود قطعا لا يحس الحياة ، وبينا هو في مد يفره إلى ما يصبو إليه وجزر ينصر به عن تحقيق هدف عزيز عليه ، يلجأ إلى الله يستغفره فيفكر له بأن يمن عليه بجزء من عزائم البشر ، ويلا قلبه إيمانا تقيسا لا تشوبه شائبة الكفر ، وهاهو ذا فنانا يخذ السير ليحقق بالفعل في فن التمثيل .

٣ - عمله في العمل التمثيل

إنه شاب لطيف الحس ، كبير النفس ، ذوقا للجمال ، دأبه الخلاصه في عمله وصده في المال ، وهو طلي العبارة ، رفيق الإنساره ، حسن الحاضرة ، يلتزم في العبارة آداب المأثرة .. وإلى هذه الصفات التطبيقية فقد كان كثر ما مدفونا ، وجوها مكتونا ، اجتمع لديه من الواهب ما لم يجتمع إلا للقليل ممن احترافوا فن التمثيل فهو صاحب جسم يتحنى التماثلين أجادة ان يكون له مثله وجه صبور يتشاكل بطلعه من يؤمنون بالمال ، وكان اذا تحدث استرعى الانتباه وإذا غويح احسن الاستماع حتى ليبدو وهو مصغى كأنه تلميذ يتلقى العلم بين يدي أستاذه العظيم .

٤ - ظهوره على المسرح

وظهر على المسرح فكان أول ما ثقت الانظار إليه ثبراته العبارة ووضوح صدى جراح الأحرار وحرصه على اظهار احرف الله ، والذلل والذلة حتى كانت المسرحية بالغة الغريبة ، لم ينبه النظارة إلى ليأت قدمه على المسرح وحسن أدائه بالخلق والحركة واعتداله في الوقوفات والانسحابات فلا يميل في السكوت ولا يسرع اسرعا في طبعي في القول كما لا يجير فيه إطلاه يتألف سنن الطبيعة ويرد عارفوه أدائه اللطيف إلى أن كان قد حلف القرآن ، فقوم منه السلسان ، وهو يلتزم حسن الأداء اللطيف في المسرح وفي حياته الخاصة لأن هذه الظاهرة أصبحت طبيعة في المسرح ، وصارت إحدى خصائصه فإذا تحدث جاء حديثه في أسلوب عذب ، وبسيان عذب ، وعرف زملاؤه ذلك عنه وأعجبوا به فكان من إعجابهم أنهم في صدد مدحه يقولون عنه إنه حجة في اللغة العربية وأما لا يؤيد هذا القول على علاته ولا أنه على إطلاقه بل أصبح لهم العبارة فاقول أنه كان مستحضرا لقواعد علم النحو والصرف لا تغيب عن ذهنه قاعدة فلا يعطى في تشكيل أواخر الكلمات والأصرف ويرجع استحضاره النحو إلى أنه حفظ الآية إن مالك وحلف لها شرعا وإليا ولان حريصا على استمرار حفظها وكان له ملازم .

ولمات تصعب من حفظه الآية ابن مالك ، ولكن العجب العجيب حق أن حفظها وحلف شرعا الأولى في مدى ثلاثة أشهر لا يزيد عليها يوم واحد وهو في مقام سرعة الحفظ يعتبر لدرس الحلية بين الممثلين - ناهين وغير ناهين - فقد يرى كثير منهم أن مدة الثلاثة أشهر لا تنسج لهم كي يخطئوا خلالها دورا كبيرا في مسرحية من المسرحيات .

٥ - ذوق سليم

وأماه عن النجاح - آل جانب اللطف القويم - ذوق سليم ، يبعد به عن الضخا في النظم أو في كيفية التمييز بالوجه أو بفرقة اليد أو في التثنية المسرحي وعلى وجه أخس في مراكزه المتنقلة على المسرح حبال المأثرة التفرجين ، على الصوت كان حسن ذوقه هو دليله الهادي إلى الصواب ومرشده الأمين في كل ما له صلة بالمسرح والتمثيل - وله مكتبة له حافظته

المتالية ، وواعيته النادرة النظم - التي إذا اختزنت فلا يتسرب ولا يسفر مما اختزنته أقل القليل - في التجويد والافتان ، بل في التسوق على نفسه قبل أن يتحول على غيره من زملاء والآخرين ، ذلك أن تذكيره يظل في نفس دأبه لما حفظ ولا يزال ينعم التفرج في هذا بدوره يفتح أمامه أفقا جديدة من الفهم ويقف به عند جديد لم يكن له تحت من قبل إليه .

وما من شك في صدق القول المذكور - إن في إعادة المادة - وهو يأخذ من هذا القول بسبب ، إذ أنه كلما استعاد كلام الشخصية وجد فيه ما لم يكن قد فطن إليه من قبل ، فإذا حدث حدث راجع طريقته في الأداء فاقطع في قابل إيمانه عن الضخا أو أكمل التخصي فكان دائم التقدم نحو الكمال وليس للكلام حدود .

أثبت مثله بد، حياته التمثيلية أنه معشلق ناجح بل يارع وانتقى وصف المتفنون في الحكم خيرا للمسرح كثيرا وأثنى عليه الثناء المستطاب من لم يأثم قلبه لكتامه الشهادة ومن تسلي عن شهادة الزور .

٦ - تكوينه فرقة تمثيلية

وكون نفسه فرقة تمثيلية كان هو صاحبها ومعلمها الأول ومطربها الأول كذلك - في المسرحيات التي يثني أحد شخصها .

ومثلت فرقته جميع المسرحيات التي مثلتها فرقة الشيخ سلامة حجازي و فرقة المكناسة وذلك إلى سنة ١٩٢٠ وبالطبع مثل فيها البؤر الرئيسية وفي البؤر الفرعية .

٧ - مكان صوته بين الأصوات المسرحية الخالية :

فل النظم إن درجة حلاوة صوته تجر به نالية لحلاوة صوت سلامة حجازي وإن صوته الصوتي أقل صفا من معدن صوت الشيخ سلامة ولكن صوته أخص وأقوى وأكثر صفا وأكثر جوهرا من أصوات المكناسة فلا يذاهبه في ذلك عبد الله عكاشة ولا زكي عكاشة ولا أخوها عبد الحميد ، كذلك لا وجه لأن نطم في هذا المجال من كانوا أصعب فرق يمثلون فيها ويثنون على المصاح التي كانت قائمة في حي سيدنا الحسين كمرح دار السلام وكوكب الشرق .

ويقول عارفوه ممن لهم دأية بفن النظم والفن والعلى وجهه أخص من عاصروه وعلموا به في فرقته أو عملوا زملا ، له في فرق غيره أنه كان مالا بل فن النظم والمخاد وأن حصيلته من هذا كانت حصيلته ضخمة وفي هذا الخصوص يقولون أن حصيلته هذه كانت أكبر من حصيلته الشيخ سلامة ومن غيره ممن مثلا وغوا في المسرحيات - على أنني أجاد فاقول أن الخروح أحمد فهد كان متجرا عنه متفادعا عليه في بطنه ما يتصل بلن النفس ، وإن لم يكن له جمال صوته وحلاوته وصدا جوهرة ، وإن التفتت فهدم على التمثيل حجب عن الجمهور جانب في الفن .

٨ - يعطي مسرحيات فرقته

قدمت فرقته كل ما قدمته فرقة الشيخ سلامة مثل شهداء الغرام ، صلاح الدين ، عواطف البنين ، اليتيمتين ، علمت ، وقال النقاد عنه أنه أحسن من أدى شخصية هاملت .

ولمعت فرقته زيادة على ما قدمته فرقة الشيخ سلامة مسرحيات بعضها مؤلف وهي مسرحيات صرية صرية مثل أسرار القصور ، والهجرة أو مصر والسودان وكوبري قصر النيل .

١٢ - عنايته بوقوات الفراغ وعرقته القطة في ذلك

لقد انفرد هو بالعناية بوقوات الفراغ التي لم يكن غيره من المثمنين أو من أصحاب الفرق فانه كان يرى وجوب استغلال اوقات الفراغ لدى النساء ولدى الرجال سواء بسواء ، وكان يرى ان حسن استغلال وقت الفراغ فيه كسب للأفراد وليس كسب للجموع وفيه توفير لهم في الجهد والمصاعب هيا ، وكذلك في المال والمصاعب في الاتفاق على غير طائل انما الجلوس على المقهى ، وكيمسا يربط في الانتفاع بوقت فراغهم عند آلى التحدث آلى جمهوره في كل بلد وفي كل مكان يعيش فيه ، وذلك بخلق على المسرح بين الفصول المسرحية ويدعو الجمهور الى زيارته نهاري في منزله ، في آلى بلد يكون ، لانه كان يتخذ لنفسه منزلا جديدا على كل معلم صناعة السجاد وكان يعلن عن موعدين أحدهما يقصصه للرجال والاخر للنساء ، ويعد التول الذي يصنعه بيده ويشده بيده ويعجله مهينا للعميل ، فلما زاره رافق في تعلم صناعة السجاد بدا في تعليمه ولا يتركه حتى يكون قادرا على ان يتقن صناعة السجاد في حين انه لم يكن يتقن من احد نظير ذلك قليلا ولا كثيرا وكان يعلم المثمنين مع هذه الصناعة ويشرحهم عن العمل فيها في اوقات فراغهم فلما اتوا صنع سجادة باعوا وانتلموا بما ربوا .

وكان يعلم النساء صناعة زهرة الفصيل ليعصن في بققان وليرفن للبيات البالغ التي ايت بها الى الخارج لعنا لتي . يسهل عمله معلما كما كان يعلمهن صناعة اصباون تلبس افرغى .

١٣ - اول من غنى على المسرح للقطعة الفردية « المتولج »

استغل موجه كانت كاتبة لديه الا وهي قدرته على نظم الشعر والترجل وجعل الترجل وسيطته التي يعمل بها الى قلوب الناس لتسبيحهم في الانقياد ، بالمعلمين لغير الوطن ويشجعهم على العناية بالصناعة والاقبال على تشييد المصانع .

فلما هالته في فصل تمثيل في مسرحية خرج الى الجمهور على المسرح بثني له قطعة فردية « متولج » في هذا الموضوع ، وعلى سبيل المثال اذكر بعض أبيات من بعض أجزائه في هذا الموضوع وقد قصص منها ان يشير عزائم الخاديين والآثراء ، على الانتفاء بالقرب في انشاء المصانع ولي الاعتماد بالظنرات ، ما لتصرف أوروبا وشجعها أمريكا وانظروا قدرتها ككل المعايير علمتها شيكورا الحديد فوق المياه صمو الواسيرات والتفراف والكهرباء والفونوغراف والطيارات وحاجيات اصناف من الآلات الكهربائية وفيمن مصامك والورشات والاشعاع والاصناعات من أمينة وزكية بس انت صوره في شد وهات

ولما شيد احد افراد أسرة هلال بكوم النور مصعنا للتشجيع ، حياه بترجل غناء ومعا فيه :

كدم العمل وكدم الهمة دا شي . يفرح بالمة امي اشوف كل الامة متقلدين بهلال يا

ونجزي . بما ذكرناه في هذا الصدد نلنا من الاطالة

١٤ - الفنان المخرج

في اعتقاده بدور الصناعة كعامل اساسي في تحقيق النهضة الوطنية حرص على ان يسهم بجهده قدر استطاعته في هذا الميدان فلهذا يدرس الآلات سهلة التركيب التي تتعلم عليها عتاه ومن كثرة ما درس من آلات التشجيع تكونت لديه فكرة منها فعمل آلة للتشجيع وعرضها في معرض الفيم في القاهرة وأرجح انه كان في سنة ١٩٢١ .

ولقد فرقت نوع الملهة « كوميديا » مثل مسرحية عشرين يوما في السجن وهذه المسرحية ظهرت في فرقة لأول مرة مترجمة ثم قدمت فرقة عبد الرحمن رشدي ثم قدمت مترجمة فرقة الريحاني ، ومن الانصاف انذكر ان فرقة الشيخ احمد التماسي وهو بنفسه قد نجح في تقديم هذه المسرحية نجاحا غير قليل .

ولاحظ مجبو المسرح في ذلك الوقت على مسرحيات فرقة الشيخ احمد التماسي المصرية المصرية وعلى وجه اخص مسرحية اسرار القصور التي القها مصطفى اخو الشيخ احمد التماسي وبشراف اخيه ان اسلوبها في بيع على نهج واحد ذلك ان الحوار فيها كان يتردد بين اللغة العربية الفصحى تجري به في المسرحية شخصياتها المتعلمة مثل ابن العمدة الحاتل على شهادة ليسانس الحقوق ، وبين اللغة العامية تجري على السنة شخصها غير المثمنين كالمعلمة نفسه .

ولقد لاحظنا جملتها في دلالتها على حسن تفكير الشيخ احمد التماسي لذلك انه حصل من هذا الأسلوب المشترك مفعمة للتحجيد في اسلوب المسرحية المصرية واورد ان يتج الاااااا ويدها لتقبل المسرحية المصرية مكتوبة باللغة العربية الفصحى - وقد استمتع الجمهور المصري هذا الأسلوب المشترك .

ونعتمد الشيخ احمد التماسي في هذا العرض بأنه لصدافا الى حيابة اللغة العربية الفصحى التي كاد لها الاستمرار وبعد الى مختلف الوسائل والديابات للتحج من حيثها حتى تصف يوما بعد يوم وينتهي مصيرها الى الزوال وبالتالي تصف الطوعية المصرية وتقبل ما يفرغها عليها الاستثمار .

وهذا التصرف مقبول وصوره مقول من الشيخ احمد التماسي لما عرف عنه كما استغنا عن حب كبير للغة العربية .

٩ - أسهم في النهضة الوطنية كان يرى ان نهضة الوطن لا تتحقق الا بالاستمرار على وصية الجهود في ميدان السياسة وانما يجب ان يخلق الجمهور في الياااااا الاقتصادية والصناعية على وجه اخص والمياااااا الاجتماعية الى جانب الميدان السياسي اذ ان هذه الياااااا يجب ان تير نحو التقدم في خط واحد جينا الى جنب والا مال اليزان وتعرض النهضة لنكسة قد يكون من ورائها خطر مصح .

١٠ - المسرح وسيلة قوية من وسائل النهضة

كان يرى ان المسرح دعة من دعامات النهضة فترتيبه كامل من عوامل النهضة يجب سائنا على تركيب الكتب والمصنف وعندما طبعها وعمل ذلك بان اثر التمثيل على الثقافة اكبر وافوى من آلى الكتب والبرامج على القاصي . اذ ان الممثل يدخل القلي كاسلا في ذهن المتأثرة كما لا يستطيع الكتاب ولا الصحيفة فعل ذلك .

١١ - اسهامه في الطفل الاجتماعي عن طريق المسرح

ترك جاليا مواهب المسرحيات التي قدمت فرقة سواء اكانت المسرحيات مترجمة ام مؤلفة لانه هو واضع الفرق الاخرى كانوا يشتركون لهما في التمثيل في قصوها ، كما ترك جاليا عمل المثمنين في القلق التمثيل اذ ان احدا منهم لم ينفرد بشي في الطفل الاجتماعي على غلبة المسرح من خلال المسرحيات .

اما الشيخ احمد التماسي فله وضع خاص في ميدان القلق الاجتماعي وعريقة لدة لم يشاهده فيها غيره لا من اصحاب الفرق ولا من زملائه المثمنين ، واول الامور الاجتماعية التي على بها هو عنايته باوقات الفراغ

وكانت هذه الآلة محل إعجاب المعرّين وتقديرهم لجهته وتفكير
الفنان العظيم وكفائته الحكومة ولا أدرك أن كانت هذه الكفائة
المتوقعة قد صدرت في شكل ميدالية أو نيشان .

١٥ - انتقامه في عمله .

أعد لنفسه مسرحين متتاليين فلذا ما تم تشييد أحدهما لم يعمل
فيه في بلد من البلدان أمر بتوقيض المسرح الآخر في البلدة
التي أنهى تقديم مسرحياته فيها لم أمر بإرساله إلى بلدة أخرى
يكون العمل فيها عقب انتهائه من عمله الحال وهكذا يتوالى
تشبيد مسرح في بلد وتقويض مسرح آخر في بلد آخر ليبدأ
في تشييده في بلد ثالث ليضمن بذلك عدم تطيل عمله انتظاراً
لوجود المسرح الذي يعمل فيه .

١٦ - هل كان شيطاً بعبارة ؟

هناك من أسدله أن من يقول أن لفظة شيخ التي سبقت اسمه
هي لفظة تكريم وتعظيم فلم تكن لفظة استناد قد تعرف على
استنادها للممثلين والمثّلين ولا كان محل تقدير وإعجاب زعماله
وجمهوره فهذا التفرّد كان يسيغ عليه لقب الشيخ كتكريم له
وحسب ولا يبعد منه التكريم للتشّيق مع الألباس وعلمه الرئيس
وغير هؤلاء يقولون أنه في فني حياته كان يضع المعاملة على
رأسه وأن لفظة شيخ وإن كان فيها تكريم له إلا أن هذا
التكريم يجرى، يُسَدَل على واقعية حقيقية تطابق الظاهر من
الامر وحقيقة الحال في القدر وفي فضاء الرأس .

وإنما يؤيد الرأي الأخير فقد سميت من شخص واحد من
أسدله المعاصرين لبداية عمله في التمثيل وهو بوجوده منجم
على قيد الحياة أنه في شبابه كان يرتدي العمامة والقلل وأنه
لم يرتد الملابس الأفريقية إلا بعد أن انشغل في سلك
الممثلين .

وبالاستقراء في صفوف الممثلين وفي صفوف الفنانين تلافت
أن الشيخ سلامه حظي كل في يده، امره بفسح المعاملة
عسلي رأسه وأنه بعد ذلك ارتدى الزي الأفريقي كما انتظم
في سلك الممثلين وعلموا أن الشيخ سلامة كان يشتد على
الذكر وكان يؤذن في المساجد وهذا العمل يلائمه أن يرتدي صاحبه
العمامة .

وذلك الحال بالنسبة للشيخ سيده هوديش فإنه كان يرتدي
العمامة وقت أن كان يطلب العلم الديني ثم خلفها وارتدى
الزي الأفريقي ، وكذلك الشيخ زكريا أحمد فإنه في شبابه
الأول كان يرتدي العمامة إذ كان يقرأ القرآن ثم خلفها وليس
الزي الأفريقي إلا وجه عنايته أن التفتين وإيضاً ليحمي
الفتى المعتز صاحب الصوت الغريم الشيخ يوسف التليوي ،
استمر يلبس العمامة ، مثله في هذا مثل الشيخ محمد سالم
الكبير وهما من خيرة الطرّيقين .

أما سيدي من غنى فهو المرحوم جده الحامولي ومناخسه أوالتاليه
ومعاصره محمد عثمان وإياها من يجيء بمدهما عبد الصي حلي
وصالح عبد الصي والاستاذ الفنان الكبير إبراهيم شفيق - أمد
أنه في حياته الهيئته السعيدة - فلم يكن واحد منهم يكرم بإضافة
كلمة الشيخ تجر، سائلة على اسمه - وكل ما حلي به أنيخ
من ذكرنا وهو سبه الحامولي أنه كان يكرم بأن يقال عنه
- سي عيده -

والذا أضلنا إلى هذا الاستقراء أن الشيخ أحمد الشامي
كان في أوائل شبابه قد حفظ القرآن وجوده وهناك من يقول
بالإضافة إلى ذلك أنه اعترف قراءة القرآن أي أنه كان في عداد
القارئون - كما جرى العرف على تسمية من يقومون بقراءة
القرآن في المناسبات - نقول أن هذا يؤيد رأى من يقول بأنه
حقاً وفلاً كان يلبس المعملة في حياته اليومية .

١٧ - نهاية موجبة للاستدلال

سافر إلى مملكة يقدم فيها حفلات تمثيلية وسافر مع افراد
فرقته ممثلات وممثلون ، ولحقه هو بعفده زائراً لأمور المركز
ولقد له جرياً وراء العرف دعوى في مقصورة « بتوب » له وليض
رجسالات الادلة وفيلها لأمور شاكراً وفي اليوم التالي كان
الأمور يسير فرأى الشيخ أحمد الشامي مع بعض من ممثلات
فرقته فقصده إليه ودعا السيدات على العشاء وفي سرعة ومجيلة
أعلن إليه الشيخ أحمد الشامي أن هذه الدعوة موجبة إلى
السيدات أو لو أن الأمور كان يصد تكريمه لوجه إليه الدعوة
إنما زيارته له بقصر عمله « المركز » وهو يرسل هذه الدعوة
لأنصرف للأمور جليلاً وأسر في نفسه شيئاً .

وفي المساء دفع الستار ولاحظ الشيخ أحمد الشامي أن
الأمور ومن معه أضحوا زجاجات الخمر وأخذوا يعتسبون
الفعو على مسكات غير مهذبة ويتندرون على الشيخ أحمد الشامي
ومثليه ويتناولون من المشلات بألفاظ نابية ولكن الشيخ أحمد
استأخّر أول الأمر أن يذود بصبغ النفس وطلب إلى مشلاته
ومثليه أن يعضوا غير عابئين بهذا .

واستمر التمهيل ولكن الأمور ومن معه أصرروا على الفساد
الحظي فلوّذت فسيجهم وارتفعت مسكاتهم وتماهوا في سفريتهم
حتى عكرت على العمل التمثيل وألا بلغ استهتار الأمور ومن معه
هذا الحد وأتلف كل رجاء في أن يستطيع الممثلون أعمال
التمثيل لاحت الجمهور أن الشيخ أحمد الشامي قلز في حلة
خاطفة وسرعة زائفة من المسرح إلى مقصورة الأمور والجهت
إليه انظار الجعجع فلما هو ينتزع زجاجات الخمر والكؤوس من
أيدي سلك الممثلين ومن معه ويقذف بها إلى أسفل لم ينجمها بإطلاق
أقوة مهاجراً صاخباً في وجه الأمور : أيها المسهتر لقد خرجت
على آداب البلياقة وحيث بلواحدة الآداب والأخلاق وأدبكت مغرب
يجرؤ على ارتكابه المستهترون ونسيت أنك يجب أن تكون مغرب
اللائل في العصرى على آداب البلياقة والقوة الحصنة في
حميد الصصال وأناك غير جدير بأن تشهد ما أقدمه من
مسرحيات ، وعاد إلى مكانه في المسرح وأمر بانزال الستار وأمر
لأمور رداً على ذلك بتوقيض المسرح .

وفي الصباح سافر الشيخ أحمد الشامي إلى القيا وشكا إلى
الخير الذي كان قد سمع بما حدث فاستدلى إليه وتوجه إليه
بالرجاء أن يعود إلى بلد حلفاته وأن يقدم حفلاته بها .

وكروالخير الرجاء ولكن الشيخ أحمد الشامي عاد إلى القاهرة
وعادت معه فرقته متاكم النفس تطاره الصرة على أن الجمهور
- في رأيه - إذ ذاك لم يرتفع لؤسه إلى مستوى تساق
الفر بعد ثلاثين عاماً أفضاء في خدمة التمثيل . وأن الممثلين
ما تماهوا أعل من ذوق الجمهور فلا فائدة من عمله بعد ذلك
في التمثيل وحل فرقته وأنهى حياته الفنية وانه لعادت
بؤسفه له وأنهى نهاية تملأ النفوس الما وحزناً .

والإخلاصيون



بقلم : مكسيم جوركي
ترجمة : فنؤاد دواردة

لشيكول ، وما زالت حتى اليوم تجاهد لخلق شيء جليل ، فلا تنجح الا في التلويح بإشارات غريبة ، ورسم صور يكاد فهمها يستغلق على الأذهان ، وتظل معاناة الداهلي غير واضح في معظم الحالات حتى بالحجة لصانها .

لقد انضم فيرلين الى هذه المدرسة ، ثم أصبح زعيما لها بعد ذلك ، ومع ذلك فقد كان أشد بساطة وصفاء من أتباعه . ورجعت بعض أشعاره - الحزينة دائما - صدى أنات اليأس ، ووهبت صوتها للتعبير عن آلام الروح الرقيقة الحساسة التواقة للضوء والطهر ، تبحث عن الله ولا تستطيع الاعتداء اليه ، وتحن الى حب جارها ولكنها لا تقوى عليه . فيرلين هذا - الذي أمضى جانبها من حياته يحتسي شراب « الأيست » في المقاهي ، وجانبها آخر في المستشفيات يعالج من التسمم الناتج من الاسراف في هذا الشراب - قال عنه « جول لومتر » :

« ان فيرلين طفيل بلغت روحه من الطهارة والاخلاص مهبلا مهبلا لها معه ان تجد الراحة في أي مكان على الارض » .

أما أدبيتنا الروسي « مايكوف » - وهو برناسي أيضا - فقد قال عن فيرلين انه من بين كل شعراء الغرب المعاصرين هو الوحيد الذي يفهم معنى المسيحية أفضل مما فهمه أي شاعر آخر .. وقال

في ديسمبر الماضي (١) توفي في باريس « بول فيرلين » الشاعر المنحل وزعيم ذلك الاتجاه المرضي المنحرف . لقد ظل حتى يوم وفاته يعتبر أدبيا بوهيميا لا أكثر ، ثم نودي به الآن « شاعرا عظيما » وقف أمام قبره ممثلو جميع الاتجاهات والمدارس الأدبية جنبا الى جنب . ويقل أن يشيع جثمان راحل يمثل هذا الاجماع من جانب كل هذه العناصر العديدة ، بل المتعادية .

بدأ فيرلين نشاطه الأدبي تلميذا لـ « تيودور دي بانفيل » و « ليكونت دي ليل » ، ومالبت ان احتذى أسلوبهما ، وقدم نفسه للجمهور « بارناسيا » عنيدا ، مخلصا كل الاخلاص لتقاليد تلك المدرسة الأدبية التي تقنع القمم الثلجية الباردة ، مزهوا بصفتين يلتزمهما : حياده الأصم الذي لا يلين لأحد ، واضفائه على الشكل جمالا يشبه المرمي في طبيعته ، ومقدما هاتين الصفتين على كل اعتبار .

وإذا بذلك الذي أنفق أيامه في البحث عن أرض صلبة يقف عليها يسارع الى هجر البارناسيين الى الاخلاصيين . وما حدث سنة ١٨٨٠ الا وكان قد أصبح باقرار الجميع زعيما لتلك المدرسة التي تعارض البارناسيين ، ففتحت جانبا كل اعتبار

(١) نشر هذا المقال لأول مرة عام ١٨٩٦ وللتعرف على أهم آراء جوركي النقدية راجع مقال « جوركي النسان الأدبي » للترجم في العدد الخامس والثلاثين من « المجلة » ص ٦٠ .

« كاتول منديس » عنه ان رائد الاتجاه الانحلالى فى الادب .. رجل تعس وشاعر عظيم .

ولكن اصدار حكم على فيرلين الشاعر أمر متروك للمستقبل ، وهو على أية حال خارج عن نطاق هذه الصورة الأولية . فنحن نهتم بفيرلين باعتباره انسانا ونمطا ثقافيا ، وممثلا لتلك الجماعة من الناس الآخذة فى التزايد والسماة « بالانحلاليين » ، اولئك الذين يقبلون هذا اللقب عن رضى وطيب خاطر ، ويتباهون باستعراض خصائصهم المرضية فى تحد وخيلاء ، مع ان هذه الخصائص لو وضعت فى ميزان عامة الناس فى مالوف حياتهم اليومية لجعلتهم يبدوون فى صورة الامعة التافه الذى يزعم لنفسه المزاعم الكبار ، ولو قيست بمقاييس الطبيب النفسى لاعتبروا أفرادا من فصيلة المجاذيب ، وهم من وجهة نظر عالم الاجتماع فوضويون لافى مجال الفن فحسب ، بل فى مجال الأخلاق ايضا . وعلى أساس هذه المقاييس الثلاثة تجد ان الانحلال والانحلاليين ظواهر مؤذية تضر المجتمع وينبغى مقاومتها .

ويحسن بنا الا نفعل عن حقيقة هامة تتصل بانتشار هذه الظاهرة وهى ان الجنس يرمز للانحلاليين باهتمام زائد ، بل يسلم بانهم جديرون بمثل هذا الاهتمام حتى أصبحت كتبهم وبقية مؤلفاتهم تقرأ بنهم شديد ويشاد بها . والى جانب فيرلين الذى تم الاقرار له الان بانه شاعر عظيم اذكر « موريس مترلينك » الذى مثلت أعماله فى كل مسرح فى أوروبا تقريبا رغم غموض أفكارها ، و « دانزيو » الايطالى الذى تترجم رواياته الى جميع اللغات الأوروبية فور ظهورها ، و « هوبتمان » الألماني الذى أحدثت مسرحيته ، « هانن » Hannee « ضجة كبيرة ، وهذه الوقائع تبين أهمية هذه الظاهرة ، وتزيد من دلالتها الاجتماعية وينبغى ألا يغيب عن بالنا أن هذا الذى يحدث سيظل يحدث رغم الاجماع على الاقرار بضرر الظاهرة نفسها .

وأريد أن ألفت أنظاركم الى حقيقة أخرى كذلك : فظهور الانحلاليين الأوائل فى فرنسا كان فى نهاية العقد الثامن من القرن التاسع عشر حين لم يعد ثمة شك فى انتصار البورجوازية وفلسفتها فى حساب الذين لم ينسوا بعد سنة ١٧٨٩ والكلمات الثلاث التى نودى بها فى تلك السنة

ونسيت الآن - وهى الكلمات التى أريقت فى سبيلها دعاء عزيزة جدا -

وما أن انتصرت البورجوازية حتى بدأت ترتب الكائنات وفق مزاجها . فمن أجل البورجوازية كتب « بايلرون » و « ساردو » مسرحياتهما ، ومن أجلها أنشد « كوييه » - ذلك المدافع عن كل تافه ومبتذل - أشعاره ، ومثله صنع صديقه المسادى الحاصل المتشكك « ريتشمبان » - ومن أجل البورجوازية أيضا بدأ « أو هنيه » يؤلف رواياته . أما « زولا » المدافع المتحمس عن مذهب الجبر ، المسمى الضيق الأفق ، فقد ساعد البورجوازية على تثبيت دعائهما على أساس من الجبرية وهى حجر الزاوية فى الفلسفة البورجوازية ، لأنها تقلل من قيمة الإرادة الفردية الى أبعد حد ، وتجعل كل شيء معتمدا على سلسلة من الأسباب . ومن أجل البورجوازية ألف الموسيقيون العانثهم ، ورسم المصورون لوحاتهم ، وزودها آخرون ببقية ماتحتاجه كي تعتبر نفسها « مثقفة » .

تم ذلك كله بسرعة ، وتمثلته الطبقة الحاكمة بسرعة اكبر لأنها كانت تتمتع تزويد نفسها بقدر معين من الإزديق التفاضلى . وكان « فيكتور هوجو » لا يزال حيا وله كتبتون من المثاليين الذين أبوا أن يرقبوا بلا مبالاة تشويه كل شيء تقى حقا وجميل لمصلحة نظام اجتماعي جديد يتطلب أن تخدمه وحده أشياء أكثر بساطة وأقل بهرجة ، أشياء غير مبالغة فى السمو ولا تنزل الضمير ، أشياء لاتصرخ بتضرعاتها الى السماء وتطالب بخلق حياة جديدة ، بل تطالب بأشياء تدعو - على العكس - الى تثبيت دعائم الحياة على ماهى عليه وتبريرها .

ونبتت الحاجة الى فلسفة تبرر النظام البورجوازي ، واشتد الطلب على هذا النوع من الفلسفة ، فلمسا قام الطلاب بجاءت الاستجابة . فهذا « رينان » سمح له انصياعه المتفلسائل بأن يناقش نفسه بحرية لشدة حرصه على ارضاء متطلبات النظام الاجتماعى الجديد . وأسهم « تين » كذلك بوضع لبنات فى الجدار الذى كانت البورجوازية تشيده لحماية نفسها من كل وخسر متوقع للضمير . ولم تبق حاجة الا لبضعة مفاهيم اضافية وموجود ضئيل آخر حتى يصبح وضع البورجوازية طويلا ومستقرا تمام الاستقرار .

وهكذا هلك « هيوسان » الفنان الرائع متمسما
ببخور ثناء البورجوازية عليه . لقد أهدر مواهبه
في كتابة قصص هينة هدفها أن تخص بتحريك
الشهوة للمتع والم لذات وإيقاظ الغرائز الحسية
أصحاب الدخول الثابتة الذين يقرأونها عقب
وجباتهم الدسمة .

وكذلك « يورجيه » ، حين بدأ يكتب كان يشر
بمطلع فيلسوف عميق الفكر يستخدم نفاذ شسكه
غير المريض يكشف به عن أمراض المجتمع المزمنة
وعما يشهد الأنظار من جراح دامية ، فإذا به يتحول
إلى واعظ كاثوليكي جاف وممل ، وانجذب إلى تلك
النزعة من التصوف التي اهتمت صاحبسه
« هيوسان » من قبل .

وعد الشاعر الكتيب « بودليير » مجنوناً ، ولم
تحمل البورجوازية ديوانه « أزهار الشر » لأنه قال
فيه بصراحة :

« أنا مألوف من كل علم نساء
قد سلكا مسلك الشرف
وانطلقت لئلا نهدى في حق المسح
ول حتى كل أول وجب الوجود
رجس ، حتى أنطى على مادة طافية بغض
رغم شيا ، كروس ، مراثى العاشق
ومما ، لا ، من به باع الشيطان
ومن ليل الرضاء القلبية البغيض .
إلى أعلاه كل شيء نجس
ونلق كل من تكرهه » .

لم يكن من الممكن احتمال بودليير وهو الذي تنبأ
منفرداً بالويل مجتمعا أعصى أصم :
« وما قليل ستفقد الساعة المقدرة في كتاب الفلب التي
بحق فيها للحظوظ .
وبحق للعصبة ، وقد أصبحت بمثابة حيلتك العلواء
وبحق للدم ، يا له من ملجأ آخر »
يجتأ لها جميعاً في هذه الساعة أن تهبط بك :
مت أيها الجبان السكين ، فقد أثلثت منك الفرصة ، ولات
حين تناس » .

وبودليير هذا الذي « وهب حياته للشعر ، وهب
قلبه للخير » هلك بعد أن خلف لفرنسا قصائده
التي لا تعرف الرحمة ، الناضحة بالسوموم ، المنيئة
ببأس قاس ، قصائد قيل عنه بسببها في حياته أنه
مجنون ، وقيل عنه بسببها بعد مماته أنه شاعر ،
ثم نسيه قومه مفضلين عليه « كوبيه » و « ريتشيان »
المعبرين أصغر تغيير عن خصال المجتمع وعلامته ،
و « هرديا » البارناسي الذي لم يقل شئتين يس
القلب ، و « بانفيل » و « ليكونت دي ليل » اللذين
نظما قصائد مصبوبة في قوالب جمالها مفرط في

وفي ذلك الوقت نجد فرنسا سوهي البلد الذي
يسبق غيره دائماً في نبضه بالحياة - قد سادها جو
راكد فقدت نسائمه وانتماشه ، فاعتنمه « بول
استييه » ومن هم على شاكلته ، لأن هذا الجو
يناسبهم تماماً ، ودعوا إلى مادية مفرطة في الغلاة ،
ونظروا بتشكك إلى كل ما يقرب من المثالية ، أو
يطلب بإعادة بناء الحياة ليكون الحق والعدل هما
أساس العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان .

كان الاتجاه السائد هو تقديس « الواقع »
و « الحقائق » فأجذبت الحياة الروحية والفكرية .
وكان ذلك عصر الفضائح ، واختلاسات قنات « بناما »
وأمثالها من الضججات المثالية التي تدل على مدى
انهيار الأخلاق العامة وانحطاط المثالية ، وحلت
دعوة فلسفية زائفة عن حرية الائم محل الدعوة
الدائمة الصدق إلى وجوب التحرر من الائم ، وازداد
انحدار المستوى الأخلاقي درجة بعد درجة .

ودخل وقوع كثير من الأشياء الدينية الحقيرة
في حيز الامكان بعد أن كانت مرفوضة كل الرضى
منذ خمس وعشرين سنة ليس غير . وعاش بعض
الناس وتفننوا بهرية ويسر في هذا الجو ، في حين
كان البعض الآخر ممن هم أكثر شمساً وحاشية
ويتطلبون الحق والعدالة ، ويريدون من الحياة
أشياء أجل وأنبى ، كان هؤلاء جميعاً يختنقون
وسيط تعفن تلك المادية التجارية والتدهور
الأخلاقي ، ويبعثون بلا جدوى عن مخرج لهم من
بالوعة البورجوازية ، ومهرب من مجتمع الوحش
المنتصر ، مجتمع ذوى الأفق الضيق والعقول القلبية
والأذواق السوقية الذين لا يعترفون بقساوون غير
قانون الغرائز الفطرية ، ولا بحق غير حق الأقوى .

أما من كانت لهم قلوب عامرة بالنبل وتصيب
أوفى من الاحساس المذهب الرقيق الذين يتلصسون
في دياجير تلك الحياة ماوى غير مدنى يصممون
به فقد أئيتوا أن نفوسهم هي ألد أعدائهم وهلكوا
دون أن ترتوى لهم غلة لأن يدهم صغر لم تظفر
بطائل ، أرواحهم أئختنها بالجراح ضجة سوق
الفساد وإدراكهم أن فرنسا وطنهم المسرح الحبيب
الذى كان في يوم مضى موطن القروسية قد أصبح
الآن مباءة لنفر من الحفراء ، أطلقوا الشحم على
أجسادهم والفجور على أرواحهم ، وأخذوا يختالون
زهوا بعد أن أصبحوا سادة الموقف .

التألق حتى لكانها المرمر المزخرف في القصور
العربية أكثر مما هي شعر حى نابض بالألحان .

والى جانب بودليز هلك كثير من الشعراء
والكتاب ، بعد أن سمعهم الحياة الفرنسية المعاصرة
هلكوا وهم يبحثون في الظلام عن اله انكره المجتمع
وان كانت الحياة بنونه مستحيلة في نظر أولئك
الأفراد الذين اختارهم الأقدار كي يكونوا طلائع
الإنسانية . هلك كثيرون لأنهم شرفاء مخلصون
يرعون في قلوبهم أفكارا خالدة ، ويأبون السجون
لآلهة زائفة .

وبينما كان هؤلاء الرجال يهلكون الواحد اثر
الأخر ، اتخم المجتمع بثقافته المنعرفة ، ثم مالبت
أن بدأ يستشعر ميلا غامضا الى شيء مختلف ،
وعثر على بغيته في العودة الى العقائد الدينية
القديمة ، عقائد ايزيس وأوزوريس وبوذا
وزرادشت ، ووجد الجدة المطلوبة في بتم محر
المصور الوسطى الأسود تحت اسم جوبيلا هيلي
« العالم الروحاني » . كان المجتمع يستمع الى
القداس أمام مذبح « ايزيس » ، ثم يقضى الى
حانة اسمها « حانة الموت » حيث يجلس الناس
في النعوش بدلا من المقاعد ، ويحتسون البيرة في
الججاج بدلا من الكئوس ، ويدنسون بلا مبالاة سر
الموت العظيم .

ان « حانة الموت » سمة مميزة لأعراض مرض
غلظ الحس المسرف ، وهي ابتكار موغسل في
مادية خالصة قام به أناس على أتم الاستعداد
للسخرية من كل شيء وقلبه رأسا على عقب وتدمير
لا شيء الا لأنهم يشعرون باللذة وهم يحسسون
بقوتهم ، وهم يطأون مآكان الناس يعتزون به من
قبيل ، ويحطمونه هباء منثورا . وتحولت
البورجوازية المتخمة بعد ذلك الى « هيروستراتس »
على أتم استعداد لاشعال النار في أي معبد وفي أي
وقت .

ولكن القدر عادل .

نعم ، القدر عادل ، وإذا بانفجار هائل صادر من
قنابل مدبرة يصم آذان المجتمع الفرنسي المعاصر .
ولا نعنى قنابل « رافاشول » وجماعته التي كانت
تقتل على الفور ، ولكننا نعنى تلك القنابل التي
القاهها وسط المجتمع الفرنسي كل من « مترلينك »
و « بيلادان » و « سيزانساك » و « رينيه جيل »
و « مالرميه » و « رولينسا » و « ريبوا »
و « موريا » وغيرهم بقيادة بول فيرلين - العبد
الخاضع للجنة الخضراء أو شراب « الأيسنت » .

ففي مقهى بالحي اللاتيني تكونت في العقد التاسع
من القرن التاسع عشر تلك الجماعة من الشباب
الذين كانوا يرتدون أزياء شاذة ، وينقدون كل
شيء ، ويرفضون كل شيء ويتحدثون عن ضرورة
تقديم شيء جديد للعالم يدفعه على الفور الى حياة
جديدة . كانوا يتحدثون عن كل ماهو موجود
بالتفعل بلهجة تناخر يائس وباحتقار معزز لاصدر
الا مهن ميترون بوترون وقدراتهم . أما ما هو هذا
الذي كانوا يريدون خلقه ؟ فلا تكاد تجد عند
أي منهم اجابة واضحة على هذا السؤال ، ولكن
أكثر الأفكار انطلاقا في عالم الخيال كانت تنبت في
عقولهم المتحمسة التي بالغوا في استنارتها الى
درجة المرض ولا ريب .

« فسير بيلادان » ، وهو واحد من أغرب رواد
تلك الجماعة وأحقيهم ، اختار لنفسه ، لسبب
لا يعرفه أحد سواه ، اسم ساحر مصري قديم ،
وكان يسير في شوارع باريس مرتديا عباءة حمراء
طويلة ، وقال ذات يوم عبارة مقتبسة عن نيرون :
« لو لم يكن للعالم كله سوى رأس واحد ، فسوف انظر
سم الجنون في عقله » .

وصفق أصدقائه لهذه النكتة المخبولة وكانوا
بصفة عامة يفضلون غير العقول على العقول ،
والشاذ على العادي ، وآثروا بأغرب نظريات القرن
وأبعدها على التصور ، وعارضوا البارناسيين ،

واتخذوا موقفا متشككا من « بودليز » لأنه « لم يستطع التخلص من القيم الأخلاقية » على حد تعبير « مونتسكيو ميزانساك » .

أما « موريس باريس » - وكان قد شرع وقتذاك في تقديم محاولاته الأولى المصطنعة بالإنانية والثناء على « تلك القوة التي ينبغي أن ينحني أمامها كل شيء » - فقد نقدته الانحاليون بقسوة ، وأعلنه « مالارميه » باسمهم في مقال جريء كتبه عن نظرياته :

« لا تصح لنا قرابين ، ولا تترك فروسا ونظريات وعالم ، لاسا لن يغفل شيئا منها . ونحن نستطيع ، حين نشاء أن نصنع فواليا ونظريانا بأبسا . وحتى نشاء فعل لا نريد مطلقا ولا أي شيء آخر ، لأن كل ذلك ليس إلا عمل وجل وطمع ذكاه . ونحن أيضا رجال يا مسيو باريس ، ونستطيع أن نؤلف الكتب مثلما يستطيع أي شخص آخر ، ولكننا لا نريد الصفوح نظاما . لايت . سنكون مؤمنين اليوم ، ومتشككين غدا ، ويبدو قد تكون في جانب الملك أو جانب الثورة كما يحلو لنا . نعم ، سنفعل كل ما يحلو لنا ، ولن يستطيع أحد أن يصنع منا شيئا آخر . »

قالوا كل هذه الأشياء الحمقاء باخلاص لاشك فيه ، وحينما كانوا يرون مايجرى حولهم لم يكن يسعهم إلا أن يشعروا أنهم محقون في جنونهم . كانت أعصابهم مشدودة الى حصة الأمراض النفسية وكانوا مسرفي الحساسية . ولو كان في باريس متاريس في العقد التاسع لكان من المحتمل جدا ألا يبقى متحمل واحد في العقد التالي . إنني أراهم على هذا النحو : كان هؤلاء الانحاليون في بادئ الأمر أطفالا أطهار القلوب كما كنا جميعا في وقت من الأوقات . ومن سوء الحظ أن تلك المرحلة لم تستمر إلا فترة قصيرة جدا ، ثم أصبحت أعصابهم مشدودة سريعا الاستجابة الى المؤثرات الخارجية بسبب عوامل مختلفة ، فالجو الثقافي الماصر في أي مدينة أوربية يمثل صورا تقضي بكل أنواع التباين الاجتماعي بحيث يصعب معها على شاب حديث السن أن يحتفظ بتوازنه العقلي مدة طويلة . ومن المحزن أن لباريس هذا التأثير الموزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبي في الحياة الباريسية والصخب الفرنسي . وكان الانحاليون رجالا غرقوا وسط كثير من المؤثرات التي صادفهم ، أن قلوبهم تهم بقول الشعر ، ولكنهم لم يجفوا داخل نفوسهم هاديا لهم يتخذ شكل فكرة مخددة . كانوا شبانا طمحين للحياة ولكن الانهاك لحقهم قبل أن يولدوا .

وكان أمثال هؤلاء الشبان الواهني الأجساد والأرواح ، وهؤلاء الشبان الخياليين المسرعى الحساسية الى درجة المرض هم الذين جلسوا في مقاهي الحى اللاتينية ينتظرون شيئا لا يدركون كنهه ، ويعترضون في الوقت نفسه على كل شيء ، ويتجهجون على كل شيء في زهو أحمق .

وأخيرا حدث الشيء الذي ينتظرونه . لقد كتب « آرثر رامبو » وهو واحد من ممثلي البوهيمية الأدبية - قصيدة غريبة أصبحت الآن مشهورة جدا ، قصيدة لعل مؤلفها نفسه كان يعتبرها مجرد نكتة أو عبثا جميلا بالكلمات .

الحروف المتحركة (1)

« A اسود ، E أبهى ، I أحمر ، U أخضر ، O أزرق ، كلها حروف متحركة صوف أروى ذات يوم قصة ميلاده المبر »
« A مثب (كروسيه) أسود كثيف الشعر لدباب متائق ينح حول جيب متحجرة .

خليج من الظلال ، E نقاء الأيفرة والخبث ، يثاق بأحصاد مزعومة من الجلبد ، وملك أبهى ، وزهور

تفتيح

« E عجماء نائمة ، دم مصبوق ، ضحكات شفاء لائنة ساعة المسب أو المشرة النادمة ،
« U حلقائه ، انتفاصات الهبة ليعار حوال سلام الرامى انشرت فيها الحيوانات ، سلام التجاعيد طبعها لغامل الزمن على الجباه الخشبية العالية ،
« O أبهى بوق ملهى بأصوات حادة غريبة ، سكنون يخترقه أناس وملائكة :
- « O ، الأوبيجا (T) ، وشعاع مبهتها النافذ ! »

(1) ترجمت القصيدة الى العربية كيفما اتفق ودرا ان ابنت نضما الفرنسي لتصبح صورة رجيحيا وللة جدواه ..
A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des paumteurs cruelles
Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrantes divins des mers virides,
Silences traversés d'animaux, paix des rides
Que l'aichimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O, l'Oméga, rayon violent de Ses Yeux !
(2) الحرف الأخير في ألف ياء اللغة اليونانية القديمة .

ولقد قرر - ريتيه دوميك - أن أحسد المفكرين
التفكرين الانحلاليين حدد أهداف شعرهم الجديد
ومضمونه كما يلي :

« ان الانسان المعاصر مطلق استنفدت طاقته العصبية ،
واهلك خياله . وحين يقرأ كتابا أو قصيدة فإنه يزدورها لم
يضيؤها دون هضم ، ومرد ذلك الى أنه استنفدت حيائه ، فأصبح
ماجرا موزنا ، ولم يعد التفكير متعة في نظره بل عملا شاقا
مرققا . ونحن نريد ان نعلمه على أنه مشوه لا يستطيع ان
يضمض أو يزدود ، نريد أن تقدم له تغذية صناعية ، ونزول الأمر
بحيث يستطيع ان يستوعب الابتكار والصور الموجودة في الكتاب
من طريق كل صبيب في جسده المنهك ، ويشرب صبير الابتكار
كما يشرب البيل في الحمام . ونحن مقتنعون بأن ذلك لن
ينغيه ويعيد اليه الحياة فصب ، بل سيهديه أيضا ويمنى
تغمره على الأحساس ، ويحوله الى انسان جديد . »

وكتب « موريا » في مقدمة إحدى قصائده المنشورة
(وهي القصيدة التي قال عنها « جول ليش » انها
يمكن ان تلاقى نجاحا كبيرا في مستشفى للمجانين
ولكن الناس العاديين لن يقدروها أبدا اذ من المحتمل
الا يفهموا منها كلمة واحدة) :

« ان اناس لا يملكون كلمات كافية كي يفهموا بعضهم
بعضا ، ولست لديهم وسائل لتمسكهم من ان يفهموا من
مشاربهم ، والكتب التي تستعملونها شائعة جدا وبالية ،
ومن لا يربط الا اشياء قليلة جدا ، ولا تصور شيئا بالرة .
ومن سوء الحظ الشديد ان العواطف نمر أولا لم تنبها الملة
وعواطفنا تتعطل جراء كلماتنا ، بحيث لا نستطيع ان نعبّر عن
انفسنا ، ولذلك فليس هناك من يفهم انسانا غيره . اما نصاح
الى كلمات جديدة ، الى حشد من الكلمات ، ونسعى ان يكون
لدينا دائما عدد من الكلمات الزائدة فبعضها احتياطية ، فالعواطف
كثيرا ما تكون سريعة التحول ومفاجئة ، وليس لدينا كلمات
مناسبة نعبّر عنها ونكسوها . أه ، اثنا ما زلنا مشغولين في نواح
كثيرة ، ولذلك ما أكثر ما يسقط بعضنا على بعض . »

وهكذا انبثقت نظرية ، وبدأت حصى من الخلق ،
وكان « فيرلين » متقدما على كل الباقيين ، وكان أول
من رأى كشفا جماليا في قصيدة « رامبو » كما كان
أخصب المجددين .

واذا به وهو الذي كتب من قبل قصائد معتازة
واضحة بأسلوب البارناسيين ، يكتب الآن مسادة
معتدة كتلك التي استشهد بها « جويو » .

« اتى القمر بألوانه الزنكية في روايا مفرطة ، ومن فوق
الاسطح العالية الذهبية اوتعت صعب سود من الدخان تشبه
الرقم حمرة » .

ولم يتوان « مالارمييه » و « رولينسا »
و « سينزاسك » في محاكاة المثلث الذي قدمه (فيرلين)

قصيدة غريبة غير مفهومة - ولكننا لو تذكرنا
انه عام ١٨٨٥ حينما فحص طبيب للميون عددا من
طلبة جامعة اكسفورد ، وجد من بينهم ٥٢٦ طالبا
يربطون الأصوات بالألوان ، والألوان بالأصوات ،
ويؤكدون بصورة اجماعية مثلا أن اللون البنى شبيه
بصوت النغير النحاسي ، وان اللون الأخضر مشغل
النغير الفرنسي ، لو تذكرنا ذلك فقد تبدو قصيدة
« رامبو » معتبرة على أساس نفس معين . وكذلك
يجب الا نفعل لانهاية الخيال الانساني الذي ابدع
اشياء أغرب بكثير من قصيدة الألوان هذه التي
اعتبرها الانحلاليون شيئا كالكشف النفس وجعلوها
حجر الزاوية في نظريتهم الفنية .

لقد قرروا ان هذه القصيدة لم تكن أكثر ولا أقل
من نموذج لشعر جديد - شعر يؤثر في الذكاء
والخيال ، ويحدث تأثيرات قوية في الحواس الخمس
عن طريق توافقات خاصة ، وعلاقات معينة بين كل
منها وبين بقية الحواس .

وقالوا انه يجب ان نربط كل حرف بنوع جديد
من الاحساسات ، فنربط حرفا « مثلا بالورد »
و « بالحزن ولا بالفزع .. وهكذا ، ونعطى كل
حرف لونا كما فعل « رامبو » ثم نضيف اليه
صوتا ، أو بشكل عام ننفث الحياة في الحروف .
أي نحول كل حرف الى مركب عضوي حي . بعد
أن نصنع ذلك يمكننا أن نبدأ في التوفيق بين
الحروف في شكل كلمات ، فتكون النتيجة ان كل
توفيق بين الحروف سيصاحبه بطبيعة الحال لون
وصوت واثارة حسية ، فيستطيع ان يلفي للفقراء
في كلمة واحدة برسالة كاملة التعقيد تستطيع ان
تضلل كل حواسه . واحكم بنفسك بعد ذلك على
قوة الاثر الذي تحدثه مقطوعة شعرية كتبت بمثل
هذه الكلمات !

وبينما أنت تقرأ ، يعيد عقلك تركيب الألوان
والروائح والأصوات والعواطف بقوة طاغية ، وإذا
بك من خلال قطعة واحدة من الشعر تمر بمعرض
كامل من الصور القريبة من الحياة .

فأغرقوا الصحف الأدبية بفيض من القصائد غير المفهومة . وفي بادئ الأمر قرأت باريس - المفرمة دائما بكل جديد - كل ذلك ولاقي بعضه نجاحا لاشك فيه . ومن أمثلة ذلك قصيدة استشهد بها « نوردو » عنوانها (الملل) ، يحدث مؤلفها مللا حقيقيا في النفس عن طريق تكرار نفس الحروف المتحركة ، ولكن باريس مالبت ان ضاقت بالانحلاليين ، فاضطروا الى اصدار صحيفة خاصة بهم .

ومع ذلك فلم يكن من السهل على باريس أن تنخلص من تلك المخلوقات المريضة التي خلقتها بنفسها . كان من بينهم افراد ذوو مواهب حقيقية ، وعمق أصيل في مشاعرهم ، ولكن اخيلتهم للمريضة السريعة التهييج افسدت قوة مواهبهم ، وجعلت كتاباتهم مجموعة من الرقع الغريبة المكونة من مبالغات لاضابط لها ، ووساوس لاشفاء منها ، أو تنبؤات مخبولة تشير في غموض الى شيء ما ، أو تهدد في ايهام شيئا آخر . وعرض ذلك كله في صور غريبة كان من الصعب رؤية العلاقة بينها سواء في القوامي أو الأوزان التي كان لها وقع الترانيم الجنائزية . كانوا يفنون ويطنون كالبعوض **« نوردو »** ان الجميع كان يطاردهم الا انه لم يستطع ان يصنع اذنانا على أعينهم . وأحيانا رسط هبمة الشعر الانحلال العامة المختلطة كان يرتفع صوت قيم حقا بنظرة شعرية مغلصة الإيقاع ، بسيطة كأنها صلاة .

ويتنهده « فيرلين » في أمي ، انه الآن مستغرق في التأمل ، يفكر في الموت ، انه يتهل الآن ، ثم اذا به فجأة غاضب بفيض باللعنات . انه يندم الآن على آثامه ، ثم اذا به مرة أخرى يسخر من كل ذلك ويتغنى بسحر حبيبته الجنينة الخضراء التي تقتله ببطء قتلا أكيدا . لقد كتب دائما كل قصائده في مقهى ، ودالما في رفقه حوريته أو (جنيته الخضراء) زجاجة « الإسمنت » .

في مثل هذه الأجواء ، وهو نصف سكران ونصف مريض ، كان يستوحى رؤاه الغريبة شعرا رقيق الجرس .

ويقرا الناس هذه الأشياء ويفكرون فيها ، ثم اذا « بترلينك » يسيطر على المسرح يسرحياته البهمة ، وتغير صوره القائمة الخيال ، وتستثير العقل كي يبحث عن معناها . وحين بدأ الناس

يبحثون اذا بهم يكتشفون شيئا دهشهم ان الانحلاليين الذين كانوا الى عهد قريب يعلنون انهم فوق كل القيم الأخلاقية ، قد بدأوا الآن يبحثون في حماسة شديدة عن الله ، ويدعون الى الأخلاق - الى نفس الاخلاق التي يدعو الجميع اليها - « آمنوا ونردوا بالايان والحب والامل » .

ولكن ذلك كله قليل في عبارات غريبة مهشمة وأشعار لاتفهم ، وصور مشوشة . والى جانب هذه الدعوة الأخلاقية كانت هناك أيضا مجموعة كبيرة من القصائد الموسيقية الرنانة ، ولكنها مشبعة منذ أول سطر حتى نهايتها بشيء يمكن الإحساس به بوضوح ، وان استصى على الذكاء ، وكان مؤلفها ارادوا ان يخيفوا قراءهم أو يشقوهم . وكانت تسرى في تلك الأشعار نفمة مثيرة تعبر عن رغبة لم تجد الاشباع فملتأها أذان الجمهور . ورغم كل ذلك فإن أدب الانحلاليين العصبي المريض المنحرف ببطء بدأ ينفذ بلا وعي الى نفوس الجماهير شيئا قشينا ، وترددت الجماهير ، ولكنها كانت قد أصيبت بعدوى المرض الذي احتضنه أطفالهم من اتباع « **فيلين** » « **مترلينك** » وروء في أنفسهم حتى أصبحوا الملتحم بسمة الغيبث المدمر .

وهكذا أصبحت البورجوازية التي كانت تتردد من قبل على معابد (ايزيس) و (حانات الموت) وأمثالها لأنها كانت بدعة العصر ، وكان ذهابك الى تلك الأماكن يملكك عصريا وانيقا ، أصبحت تلك البورجوازية تتردد الآن على تلك الأماكن منساز داخل . كانوا يذهبون الى ايزيس ، لكي يصلوا لشيء ، ولو كان مجرد الهة وثنية ، وكانوا يذهبون الى « حانة الموت » لكي يتنقروا فزعا صوفيا أمام لفر الوجود الخالد في مواجهة الموت ، ذلك البطل الذي يترضى الجميع ويهوهم ويعدل بينهم ، وهو نفسه البطل الخالد في الشعر الانحلال .

واذا بالبورجوازية الفاجرة المتخمة ، واذا بالمتشككين والماديين يقومون بتحول غير متوقع : بدأوا يهتمون فجأة بكتب التصوف التي ألفها رهبان العصور الوسطى ، وينقبون في مخلفات المكتبات القديمة عن الايحاء التي تدور حول الشياطين والسحر الأسود ، وبعثت مسرحية الأسرار على المسرح ، وفي الأدب الروائي الكاتوليكي ، والف

وفي تلك الفترة حدث انقسام خطير بينهم ،
 فيينا كان (مترلينك) ، و (جاليفيه) و (فيرلين)
 يكون على الحقيقة المذبة والفصيلة المنتهكة ،
 ويطالبون الناس بالعودة الى الله ، كان (موربا)
 و (رولينبا) و (بيلادان) يكتبون قصصا
 قصيرة معقدة بروح (المركزى دى ساد) ويقدهونها
 للجمهور فى طبق من الادم الفيلسفى ، وكان المبدأ
 الاساسى الذى تقوم عليه هو :

« انا العالم » وانا ايضا سيد العالم جميعا ، خيالى يطق ،
 وذلكالى يدبر ، ولا ارى فى العالم شيئا يمكن ان يقوم فوقه ،
 ولا اشعر ان فى الوجود غيرى - فليس ملهى بشئ بارد للابام
 الماضية حينما كان كل شئ قويا ، ولم ان الناس كانوا اقوى
 منى وثلثه » .

ولكن رغم هذا الانقسام يشترك الفريقان فى شئ
 واحد ، هو الرغبة فى التحديق فى ذلك الظلام ،
 الذى لا يستطيع اى انسان ، ولا اى عبقرى ، ان يخرج
 منه بشئ واضح مشرق - وتجتاز تلك الرغبة حدود
 الحياة وتفتح مجالات لا يقبلها العقل ، ولا يمكن
 فهمها الا عن طريق القلب ، هذا اذا كان فهمها ممكنا -
 « هناك نوع من السعادة وسط وحشية الحركة ، وهذا
 حان اليوم للفتنة »

اما السعادة وسبل الحركة فلا مجال للحديث
 عنيا من جانب اولئك الذين هزموا هزيمة تامة يوم
 مولدهم على وجه التحديد ، اولئك الذين ولدوا
 هياكل محطمة منهوكة الأعصاب ، ولكن السعادة
 عند حافة الهوة المظلمة تدخل ضمن امكانياتهم ،
 وهم يعرفون كيف يصلون اليها يخلق خيالاتهم
 المظلمة ، وبامتثالهم لتخريفات مخبولة ، وبغرائهم
 مجتمعا لامبدا له يبحث فى نهم عن احساسات
 وانفعالات متيرة ، بان يسير خلفهم .

وهكذا نجد هذه الاشياح تبدو فى المجتمع الذى
 خلقها بنفسه ، والذى اثبت من قبل قدرته الابداعية
 التى لاحد لها فى خلق الشرور والاشياء السلبية ،
 نجد هذه الاشياح تقوم بدور المنتقم من المجتمع ،
 انهم السياط التى يثار بها القدر من الطبقات المثقفة
 فى أوروبا لانها عاشت تلك الفترة الطويلة من الزمن
 دون ان تستطيع خلق حياة تستحق ان نحياها .
 (عن كتاب « الادب والحياة »)

صانع جلود كتيبا حاول أن يثبت فيه ان الانسان
 لم يوفق أبدا الى ابتداء اله عالى حقيقى وملى بالحياة
 مثل « سيراييس » اله البطالسة .

وهكذا ، ما ان جاء عام ١٨٩٤ حتى استطاع
 « جورج ديوبا » ان يحصى فى باريس اكثر من عشرين
 عقيدة دينية مختلفة .

وكان الادب الانحلالى لا يزال آخذا فى الازدهار ،
 وامتلات صفحات الجرائد بقصائد غريبة مدمرة
 ترشق الأعصاب بأهدافها الغامضة المبهمة ورسالتها
 المشلومة . وكانت تلك الاغانى الصادرة عن ثقافة
 منهارة بمثابة دقات أجراس جنازة مجتمع انانى
 شديد الغرور مرقق الأعصاب .

ولكن كيف استطاع الانحلاليون القوضيون
 المنهجمون على كل القيم الاخلاقية ان يتحولوا فجأة
 الى دعاة اخلاقيين ومجاهدين من أجل حياة
 كريمة ؟

الاجابة بسيطة : لقد كانوا جيتهم مهربين على
 اقدار متفاوتة بجنون العظمة ، فكانوا يرحلون الى
 يقوموا بأعمال عظيمة ويستمتعوا بشمار الشهرة .
 ولكن هذه الغاية لا تتحقق الا عن طريق خدمة
 الشعب . وهكذا أرادوا ان يمنحوا الشعب الشئ
 نفسه الذى كانوا هم أنفسهم فى حاجة اليه أكثر من
 اى انسان آخر ، ولكن دوافعهم لم تكن مخلصية
 فانرت فى أسلوبهم الذى لم يكن بسيطا ولا جميلا ،
 بل غريبا ، ومن ثم جذابا - كانت لديهم مشاعر ،
 ولكنهم كانوا يفتقرون الى الشجاعة ، وكانوا -
 كبقية المجتمع المثقف - عبيدا للظروف ، يتخطون
 باستماتة فى شبكات كالذبذب فى تسبيح العنكبوت ،
 يطوفون فى غضب ويتركون فى عزيمة خائرة . كانوا
 يريدون ان يمشروا على ارض صلبة يقفون عليها ،
 ولكنهم لم يجدوا سندا لهم فى اى مكان حولهم ،
 ولهذا بدأوا يغيرون الوانهم كالحرباء ، فيدعون الى
 الاخلاق يوما ، واذا بهم فى اليوم التالى من أبطال
 الرذيلة ومبتكريها .



الملح

قصيدة للشاعرة: ملك عبد العزيز

نحن لم نندم لأننا قد عرفنا
وملكنا الصبح في جلوته
قد ملكتنا في يدنا عاريا
جسد الدنيا العجيبة
وسمونا فوق أوهم طريات حيارى
نسجتها العزلة الصافية العينين والعصون
التقى .

انت يا حلوة يا ذات الإغاني الحاله
وجهك الطفل جالانا فابصرنا الحقيقه
في زحام السوق والسيرك العجيب
ليس سخطا ذلك العزن المندى بالسنجن
يقطر المر به عطرا سخيا
قد جلبنا - قبل - في جوف الليالي الدافئه
عطره النفاذ من الصبي البحار
من بلاد الينت والجزر البعيدة
* * *

ودعنا في الليالي الداجية
وجه معبود لنا قاسي الفؤاد

ما الذي اقل في التوب خطانا الطافرة
وكسا ايماننا الجلل غمامات التسجن ؟
وابتسامات لنا مشعرة
قد تراخت وانشت اطرافها
وخلا من همسها نبض النغم .
اننا كنا لعقنا جرحنا
وغسلنا التوب عن مرتنا
غير أن الملح من زاد الطريق
رسيبت حباته في قلبنا
قد تنشقناه في انفاسنا
وبلونا كعمه في حلقنا
وحملنا ثقله في خطونا
وظفت لدعته نحو الشفاه .

ما الذي يحزننا ؟ انا عرفنا ؟
ونفنى العزن في أشعارنا ؟
لنا صفناه من إيماننا
وتمنيناه في صبوتنا



ساعة ثم انصرفنا سائحين
في زحام السوق والسيرك العجيب
وغرقنا في بوابه المريبه •
اننا بعد هنيهات سنرثو للنجوم
ونناجها بكللمات حنونات وضئيه
ونناجها بشوق ووله :
لو شربنا قطرة من صلوها !
لو غسلنا الملح في اكؤسها !
لم نزل ترنو اليها ••
مرسلات من ضيائها دعوة ••
كيف نجلوها وفي القلب حنين
للبيات الصافية
لتحيالات رقيقات عذاري
لم تطا اقدانها وحل الطريق
في زحام السوق والسيرك العجيب

لم نزل ترنو اليها ••
فرفنا راسنا في وله
ثم صلينا لها اغنية
وزها في عيننا مع البريق ••
رغم ان الملح في اغوارنا
لم نزل ترنو الى النجم الطليق
لم نزل ترنو الى النجم الطليق !

واسه الشامخ ، ساليه الى اقدانه
وذراعيه وكفيه الحار
فاذا في رعشة الفجر وردنا ساحة المعبد غرني
خاشعين

عقب المعطر فاعطانا القلق
ورائنا الصبح مرا وغليظ
وانصرفنا •••
نكشف الستر على كل غطاء
ونعري الاقنعة •••
جهتنا اوجه ننكرها
شانهات الخلق عورا، الحق
كل عين لا ترى غير طريق واحدة
وسعار الجوع في وقفتها
صلبتها رغبة تعرقها
فتنوس الخلق شلوا ومزق
ومرايا تلتوي فيها الصور
كافاعي الغاب صعاها الهجير
لست تدري أيها جوهرها
اي رسم يهتدى فيه الحق
فتداعي الملح في اغوارنا
وعرا خطواتنا لقل رتيب
ما الذي يعزتنا ؟ ••• أنا عرفنا ؟
ونفني الحزن في اشعارنا •••
ما علينا لو تفنينا الشجن

نشأة التراجيديا اليونانية وموتها ... في رأي نيتشة

بقلم :

الدكتورة أميرة مطر

أبولون - ديونيسوس - نيتشة - أرسطو

لقد كانوا في كل مظاهر حفساتهم وفنهم يغفون شعورا
والخوف الذي يمتحه الرعب في نفس البدائي والذي ينتهي الى
موقف التشاؤم الديونيسي ، وهو خوف من يقش الآلهة التي
لا ترحم بل تتعذب السعداء والمقعاه من البشر . ألم تعذب
« أوديسوس » حين انتزع من أبي الهول سر الإنسان ؟ ألم يكتب
على أوريست التبعة الأدبية ؟ ألم تلعب « بروميثيوس » هاهنا
الطبيعة الذي انتزع منها سرها لخبر الإنسان ؟

هذا العالم الديونيسي هو التبع الاصيل الذي استمد منه
أرخيلوكس وبنداروس مصادر شعرهم الفئالي . .

اما الروح الابولونية فهي المقابل الآخر للروح الديونيسية ،
فايو لون آله العلم هو الذي يحكم اسمه آله النور المهي ،
هو صاحب الخيال الفسيح هو رمز الحياة في الألب حيث
ينعم ساكنوه بكل لحظات الحياة ، وكذلك كان يندم الطريق
الوحيد لطلاب اليونان من هذا الرعب الذي اشاعته فيهم الروح
الديونيسية . ويدون صور أبو لون وأحلامه لا يستطيع الشاعر
الفئالي أن يبي ذابته أو ينتج الإنتاج الاصيل ، لأن الشاعر
الفئالي هو وحده الذي يعبر عن الموسيقى الديونيسية في صور
أو لونية . وهو في هذا يسوق الى الشكاشي اللعبي الذي
يقتصر على الصور الابولونية وحدها ، ومن هنا كان الشعراء
الفئاليون وعلى راسهم أرخيلوكس وبنداروس أشد أصالة في فن
الشعر من هوميروس شاعر اللاهم .

والدورامب نوع من الشعر الفئالي كانت تنفي به الجوفة
التراجيدية التي كانت تلمس الساتير خدام الآله ديونيسوس
وكانت الجوفة تنف حلالا بين الثقافة وعالمه الوافي وبين
عالم المثلث الفئالي بوجن توالي الرؤى الابولونية على هذه الجوفة
الديونيسية تظهر شخصية ديونيسوس الذي ينتهي الامر بظهوره
على قعر متحدا بروح اللعبة البطولي ، وعندك ننتسنا
الدراما أو المسرحية من هذه الجوفة الديونيسية ذات الرؤى
الابولونية .

وخلال رأي نيتشة أن التراجيديا اليونانية كانت تتخذ في
الاصل الابولونية موضوعا لها . وكل أبطال التراجيديا
من بروميثيوس حتى أوديسوس انما يبرزون لديونيسوس الشخصية
الاصيلة في التراجيديا ، غير أن الأبطال في التراجيديا مدين
ايضا في نشأته الى أبولون فهو صاحب ميدا الفردية ، وهذه
الفردية هي مبعث الألم الذي يعانيه ديونيسوس خلال أطوار
حياته والتي يسمي الى الغلاص منها كي يعود مرة أخرى الى
الوحدة الكلية .

ولكن التراجيديا التي ولدت فجأة في القرن السادس ق . م .
بمهمزة ما ليشت أن انتحرت في سن مبكرة ، جامها الموت فجأة
ولم تمت آثاره الطبيعي كما حدث للفلسوف الأثري ، وكانت
وريثتها هي الكوميديا الآيكية ، التي احتفظت ببعض الصفات
الاحيرة للتراجيديا كما ظهرت عند يوريبديس . ويوريبديس هو
عدو ديونيسوس اللعدي ، ورفيق سقراط ، كان هو ورفيقه
تعبا في فن التراجيديا بما أدخله عليهما من جدل وحوار
فلسفي ، اما سقراط فقد نظر الى التراجيديا بعينه السيكوبية
فاحتقر سموها واتهمها خالية من العقولة ورأى أنها لا تقدم
الحقيقة ولا تعالج الفيلسوف فيوريبديس وسقراط كلاهما عدو
للتراجيديا ، وكلاهما معطم لتشاكل الاصيل عند اليونان الساري
مع الروح الديونيسية . وقد ناعونا على بحث روح جديد كان
فيها الفساد على التراجيديا ، وهي روح التنازل والجدل
اللعبي .

تلك آراء نيتشة الفيلسوف ، التي لا تزال تحرك البحوث في
مجال الفلسفة اليونانية حتى اليوم ، غير أنه يبعنا الآن بعدد
أن عرضنا الوصف الجديد الذي الى به نيتشة أن تتناول
الوصول الى تفسير تلك الروح الديونيسية والابولونية ونشأة
التراجيديا على ضوء الحضارة اليونانية وما اثبت منها من
دين وفن . ان دوركم يقول : يجب ألا نبعث عن تفسير لأساطير

ان كان من الصعب أن نعيد فلسفة نيتشة بمصدر معين إلا
أننا نتفق وشارحه أرنست برترام (١) في أن أحساسه بالماضي
وخاصة ماضي الأفريق أمر لم يستطع نيتشة أن يخلص منه على
الإطلاق ، فهو يعد نفسه وريث الحضارة القديمة ويقول :

« اني لغمر بأني من سلالة طويلة ، صدرت في الإغريق
التي حركت لرادشت وموسى وفيسى ومجديد يوناني ودرادش
واسبور . . . أنا وريث الماضي منذ مباح الحكمة »

وقد بدأ نيتشة بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية ،
والف رسالة عن ليوجنيس وهي دوجين لاثوس وكان اهتمامه
بالفيلولوجيا هو الدخلة الى دراسة الفلسفة .

والظاهرة التي شغلت نيتشة وآثاره حواسنه هي تلك النشأة
المفاجئة لفن التراجيديا ، وكذلك موتها المبكر الذي لا يقل غرابة
عن مولدها المفاجيء . وعندما يخلد نيتشة في تفسير نشأة
التراجيديا (٢) يقول أنها نشأت من التقاء الروح الابولونية التي
تعبير عن نفسها في عملية خلق الصور بالروح الديونيسية التي
تعبير عن نفسها في انسياب موسيقى غير محدود الاشكال .

ومند ثم هذا الالتقاء بين أبو لون آله العلم وديونيسوس آله
الطمر ولد فن التراجيديا في اليونان . وهذه ظاهرة لم تحدث
تد فيرم من البراترة ، فما هذه الروح الديونيسية وما هذه
الروح الابولونية ، وما معنى التناقل ؟

يقدم نيتشة عند تفسيره للبعد الديونيسي صورة جديدة لم
تكن مأولة عند شرح وفلاسفة عصره من اليونان ، فالغريون عند
نيتشة برابرة منظر فون الى حد النور ، متشاكلون معطرون بالألم
الى الحد الذي يجعل « الساتير » سيلينوس خادم ديونيسوس
يقول :

« ان من الخير ألا يولد الانسان وان ولد فخير له ان يمبر
الحياة بأسرع ما يمكن » .

(١) Ernst Bertram : Nietzsche, Versuch einer
Mythologie. 1920.

(٢) Nietzsche : La Naissance de la tragédie.
Trad. C. Bianquis. Galliard 1948.

الجنس احتفالات الالهة « اثينا » الالهة الاولمبية الاستراتجية Pan athenaia.

ثير ان الصورة التي كانت عبادة ديونيسيوس تنقلها قديما في المعتقد وما كان يعاين في منقوش وحشية يطلق فيها المحتلون العنان لغرائزهم الجنسية ويفرطون في السكر على النحو الذي يبينه هيروديتس في مسرحية « البانثي » ، لم تكن تستمر على هذا النحو بعد ان ترفت هذه الديانة فانطلقت الى المدينة ، وعاشت جنبا الى جنب ديانات الالهة الاولمبية ، وليس اقل على هذا من مقارنة مسودة ديونيسيوس الاثيني بصورة ديونيسيوس التراقي البدائي القديم كما نجدها في بعض الآثار الباقية ، فديونيسيوس بعد انتقاله الى اثينا تلاوته مسحة من التهذيب والروحانية ، فلم يعد سكره يقتصر على الفرح بل يستمد أيضا من فن الموسيقى ، ولم تعد عبادته « مينادات » يقطن لياهن من بل ان ايضا ربات شعر وموسيقى Muses وكان من الطبيعي ان يرتبط على هذا التهذيب الذي لحق عبادة ديونيسيوس ان صفت الباقية بقية ما كان يعاين من منقوش بدائية ترفض فيه الجوفاء والغنى ، وصارت وسائل الترفيع الى هذا الالهة تنقل أساليب أخرى تشبه بما كان يلام للالهة الاولمبية الراقية ، بمعنى آخر يمكن ان نقول انه قد تغيرت الوظيفية والقيمة الدينية لجوفاء القاميين بطقوس ديونيسيوس ، وكان لابد من بحث الوظيفية الجديدة التي ادناها بالنسبة لشعنة التراجيديا في اليونان ، فهذه الجوفاء في رأي هاريسون بعد ان كانت تعبير في عبادة ديونيسيوس الاصيلة جماعية تقوم بطقوس الرقص والقضاء بطوب الى حمانه من الماشين يقدون في دافعهم وفائهم فنيا للظواهر المدن لا يشاركونها هذا الرقص والقضاء بل يكتفون بالنظر والسامع .

واستطاع شراء المسرح ان ينقلوا من ابطال هوميروس الذين معه اليهم بوجودهم اساطير اولمبياتهم المسرحية . . . وعلى هذا النحو شاع « ديونيسيوس » يوفقوه التي اولمبيات للمسرح اليوناني عند تأسيسه ، هنا ايرلسون ذلك الاله الاولمبي الذي تقني به هوميروس فقد كان صاحب نيولوجيا واسماهير ، وكان رمزا للالهة الاولمبية وللطشراة الراقية التي غزت بلاد اليونان ، وحين ارتبط ديونيسيوس الى الكانة التي جعلته نظريا لابولون ، او على حد تعبير نيتشه حين التقى ديونيسيوس بابولون ، وحين تحولت عبادة ديونيسيوس من اداء منقوش بدئية الى اداء مسرحيات فنية ولدت التراجيديا ، وكان لذلك اسباب حضارية وفكرية ذكرنا من أهمها ضعف الايمان في هذه الطقوس البدائية بعد انتقال عبادة ديونيسيوس من المعتقد والزراع الى المدن ، ويرجع الفضل في ذلك الى سياسة التطفة التي كانت تستند على تعصيد المعايير الشعبية المنحازة من المزارع والمحتلون لتتناسل الطيلة الاستراتجية القديمة ، ومن جهة أخرى قدمت حضارة الاستراتجية التي صاغها هوميروس في ملحاهه والتي توجت الالهة الاولمبية في سماء اليونان ونسجت حولها نيولوجيا واسماهير كانت مادة خصبه استمد منها شعراء المسرح اليوناني موهوبات مسرحياتهم .

على هذا النحو قدمت الروح الديونيسية التي احس بها نيتشه قوالب التراجيديا اليونانية من جوفاء ومواقف تدور حول قصة البطل وعلايه ، لم ما ليشت هذه القوالب ان اسلمت بعد ذلك من البيولوجيا والاسماهير الابولونيه التي وجدت في الحضارة الاخائية الراقية فماتت بصور واحلام تشبه نيتشه الى الروح الابولونيه . . . ولكن ما احصه نيتشه وصافه من آراء شاعرة ، قل معجنا الى تفسير يربطه بواقع الحضارة اليونانية القديمة على النحو الذي نستعرضه حين هاريسون في كتابه الذي اشرنا في هذا المقال الى اهم ما فيه من آراء .

البدائيين كما كان البدائي يراها بل في معجمته الذي يتعكس في تصوراتنا ، وهذا ما لم يلمحه نيتشه .

والتي نبدا بديونيسيوس وعباده ، يجدر بنا ان نذكر ما جرى عليه البعث من ترفلة بين عصر الطقوس وبين عصر الاسماهير التي نسجت حول شخصه ، وهي قصص نفس الجانب الآخر من عباده . كذلك مما يميز الدين انه كلما اولى في القدم ادت أهمية الطقوس فيه على الجانب التصوري representative فالديانة المصرية القديمة اعتبر أكثر افعالا في الطقوس والسحر من الدين الاولمبي عند اليونان متشكلا وبكفي لبيان هذا ان نقارن بين عبادة ديونيسيوس في مبدئها وبينها بعد ان ارتقى ديونيسيوس الى مرتبة الالهة الاولمبية ، او بين عبادة ديونيسيوس وبين الديانة الاولمبية ، ليتضح لنا ما كانت تتم به عبادة ديونيسيوس من بدائية وما كان يلقب عليها من طقوس معتدة وما كانت تفسح له من توفيق يمتد والظواهر حياة هذا الاله الدائم النضر الذي يمر في عجلة من الولادة والحياة والوالت لم يمض مرة أخرى الى الحياة ، الامر الذي اكده هوميروس في بعض قصائده حين ذكر ديونيسيوس على انه في جماعة من المتحولين اولا من تراقيا او من فريجيا وانه لم يكن لها ارستراتجيا كزيوس والاثنى عشر الاله الاولمبية الذين عرفهم هوميروس فيها قبل القرن السابع ق . م .

ومن المعروف ان الاختلافات بولادة ديونيسيوس كانت تقام في الربيع وكان يقني فيها وزن من الشمس معروف باسم الديثورامب ، Dithyramb ، ولذلك يفسر الديثورامب عند البعض بأنه لغني الجوفاء التي تقام في ايام الربيع اما احتمالا بالحصدا او بعودة الحياة او لاستتلاب الخصوبة ، كما كانت تقني عند اكثر الشعوب الراقية . وكثيرا ما يقارن طوابع بين ديونيسيوس واودريس لان اودريس كان يرمز كذلك عند المصريين الى الحياة ، وله اطوار كالطوار ديونيسيوس من ولادة وموت وبعث ، وكان الثور رمزا لكليهما ، وهو حيوان يرقط عند الشعوب الراقية الى القوة والخصوبة على السواء .

ولكن ما علاقة في التراجيديا وعباد الربيع والغني الديثورامب التي تؤيدها جوفاء من عبادة ديونيسيوس في اليونان ؟ ان ارسطو هو اول من أكد الصلة الوثيقة بين هذه الاحتفالات وبين نشأة المسرحية في اليونان حين قال في كتاب « الشعر » ان التراجيديا قد نشأت من الديثورامب .

وتفسر هذه العلاقة التي اتفق عليها اكثر البعث ترجع حين هاريسون (1) الى حضارة اليونان ففسر نشأة المسرحية التراجيدية من الديثورامب بان فن الدراما او المسرحية ظهر الى الوجود حين وجدت نظارة لا تشاهد في منقوش جوفاء المباد ، اختلافات الربيع ، بل تكني بالثقل الذي ما يجري اسمها ، وبعد هاريسون هذه الحالة منذ النشأة اهم خاصة يمكن تعريف الفن على اسمها ، فالفن ليس نشاطا دائما الى غاية عملية خارجية كما تكون الطقوس عند الاوام البدائية ، ولطقسوس العبادة كانت دائما امعلا يمتد القامون بها استجابا متفصلا معينة ، كمودة الحياة الى الطبيعة بعد موت الشتاء ، او وفرة الحصاد لفسان اكل القبيلة ، او طرد الزواجر الشريرة التي تنطلق في بعض التواسم .

ومن المعروف ان هذه الخطوة تمت في القرن السادس ق . م . بعد ان اقر الحكام الطغاة عبادة ديونيسيوس دينا رسميا للثولة في بعض المدن مثل « كورنثا » و « سيكيون » ، وفي اثينا التي تولى حكمها بيزستراتوس عام 546 ق . م . صارت احتفالات ديونيسيوس Dionysia الى المزارع ورب الفلاحين تقام فيها جنبا



شعارهم الفن والحرية .

كانت الحركة السيريالية قد اكلت طواغيا الذي يدها في هو الحرب الأولى « بعائه فولتير » في زيورخ سنة ١٩١٦ حيث اجتمع بعض الشعراء والمصورين والموسيقين المنفيين واعلنوا ثورتهم على القيم والأشياء بعد أن راوا الحرب تحيل كل شيء دمارا ، وانتقل دمار انفسهم الي باريس ، ووجد في الشاعر « بولدر » دافعه سلك للحركة اسمها « السيريالية » فاصبحت عمله يتناولها الشعراء والكتاب والفنانون في كل بلاد العالم .. وفي سنة ١٩٢٨ شاركت ١٤ دولة في المعرض السيريالي وظلت مصر يمتنع عن هذه الحركة ، حتى اهتزت جماعة من الشباب بالأفكار والقرارات الحديثة ، وبالأحداث التي احدثت زلزالا عتف على العالم . فاعلنوا معرضهم الأول وكان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال والنطق . رأينا الرمال التي صاغتها حكمة صباغ الكلاسيكية ، واحاطتها رومانسية « ناجي » بالعابد ونعائيل الكباش تحول عند رمسيس يونان الي رمال عالم قريب زرعت فيه النساء كالاشجار الجوفاء ، والوجوه حطام مشرى كلنها مغاطع من « ا ربي - البوت - الغرب » .. وشهدنا موضوع « غروب النيل » الذي انطذه مختار لدرية لايداع جمال مصري نابض بالحياة يتحول عند كامل التلمساني الي هياكل عظمية لفرقة في اعماق لا قرار لها .. كذلك ايضا كان احتجاج فؤاد كامل في لوحات الثورية . وكان ذلك الخليط من اسماء اجنبية واسماء مصرية اخفت .. اجتمعوا حول هذه النزعة ووجدوا عند « ذات الجداول » لمحمد سعيد تلك الآتونة الوحشية السافرة التي طاعنوا ملايح منها في لوحات « بول دلفو » فحصلوا منها مركز اشعاع وسط اعمالهم التي لم سلك من كثير من الاقتال

في هذه المرحلة السيريالية انتج رمسيس يونان لوحاته الفاجعة ، غير ان رمسيس كان على معرفة سابقة وكثيرة بالنفن الحديث من خلال كتابات « روجير فراي » وكان استلذا في الفنون الجميلة « حزمة كار » .. فقد اطلعه على عالم سيزان وانطلقت عظلمانه الشخصية بين كتابات « اوليفان » واعمال هنري مور وهو في هذه الفترة يتهم كتابات اندري برتون التي اسلمت السيريالية اليه زعامتها .. ويونس في نظريات فرويد ، ويغرا اراجون ، وابوداد وجير ، وكل الكتاب والمفكرين التوار ، فتستقر النزعة في نفسه على اسس فكرية ونظرية .

كنت اولي ألا يقتصر هذا المعرض (١) على حصاد ثلاث سنوات من التفرد ، وانما كان رجائي أن يجيء المعرض شاملا لانتاجه ، فرميس يونان ينقضي هذا العام نصف القرن الاول من حياته وقد مضى على انتاجه الفني الثلاثون عاما منذ ترك مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٢٢ .. وما أجدر هذا الانتاج بنظرية شاملة تتابعه في الدروب التي كان فيها صليبا ..

غير ان حياة القلب والتنقل التي عاشها رمسيس يونان لم تتبع له جميع اعماله وحفظها .. سبع سنوات مع المنفى في القامبي مصر مشغلا بالتدريس ، ثم فترة للثنا كانت مششكا بين اهتماماته الادبية وبين انتاجه الفني .. وبعد ذلك عشر سنوات في باريس ففي المظبا في عزلة عن الانتاج .. وهكذا اشاع الكثير من معالم فنان طليعي من اصحاب الثورة الحديثة في فئنا المعاصر .

غير ان الفترة التي احدهتها رمسيس يونان ورفاقه كانت ارتعاجا .. امداد الي الشاعر سبطانه ، فانطلقت كرائم الجن تخرج على مسرح الفن . وهندلته هناك البسر والنج لكل ذي .. حين أن الوم والحقيقة سبان ، وأن حوريات البحر والخيول الجحشة والانحجار ذات اللدى هي خير مرآة لما يدور في خلد الانسان .. كذلك كتب رمسيس يونان في « المجهول لا يزال » (٢) مبرأ من فصل الحركة السيريالية في انقاذ الفن .. وفي هذا الفك دارت لورته مع وفراقه ..

فالن المصري المعاصر الذي ظهرت بواكيره في انتساب ثورة ١٩١٩ كان فنا يحمل اشارة عصر النهضة وتطلعاته واماله فاتجه نحو نزعات رومانسية وفنالية في اطار من التعبير القومي. ومن ثمار هذه الفترة الدعوة الي استهلاك التسمرات والضر والبيئة ، غير أن هذه الدعوة كان يقابلها اليكس انتاجات اكاديمية مرسية عند كثرة من خرجي الفنون الجميلة .. واخذت الحرب تنشر لظلالها الضمّة على المعام ، وفي جيو الكانة التي صعبتها وجدت السيريالية في مصر دعاء لها ..

(١) معرض أعمال رمسيس يونان خلال سنوات الفرغ - فامة الفنون الجميلة بالقاهرة يونيو سنة ١٩٦٢ .

(٢) « المجول لا يزال » - ابريل سنة ١٩٤٩ - مجموعة كتابات لرمسيس يونان وجورج حنين . وفؤاد كامل معروم واشعار مختارة تعبر عن الدعوة السيريالية .

ويخرج في ذلك الوقت كتابه « غاية الرسام المصري » وهو من الكتب المصرية الرائجة في التعريف بالمشركة الفاتية الحديثة ...

يتروم رمسيس عن هنرى مور في هذا الكتاب كلماته :
« أ عناصر التصميم الجردة ضرورية جدا لتقمة الممثل العنى ، ولكن في رأي أن العناصر الإنسانية النفسية لها أكبر الأهمية أيضا ، فإذا امتزجت العناصر الوجودية والعناصر الإنسانية في عمل فنى ، كان له دون شك معنى أسمى وأكمل .. »
وهذا يفسر اتجاه رمسيس في مرحلته السيرىالية إلى احترام التصميم والبناء وتصويره عن حقيقة خاصة ، عن رؤيا معتزلة داخل أعماله ، وهو يفسر أيضا عزوله عن أدومانية التعبير عند طائفة من السيرىاليين ، فهو لم يبالغ الرسوم التلقائية إلا لاجل ... وكذلك لم يفتح بهذه الخزعبلات السيرىالية التي تعدد إلى الأثر عن طريق تجميع أشياء غريبة متنافضة في مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها ..

فمن هذه الناحية هو أقرب إلى الفنان السيرىالى « ماكس إرنست » ابتداعه ليس لجرد التلقين أو الابتكار وإنما هو لعبة رؤى تراوده يضاف إليها فكر يقوض في بواطن الأشياء .. غير أن التعبير السائد في أعمال رمسيس يونان خلال تلك الفترة التي امتدت حتى نهاية الحرب تعبير مأسوى يمثل أزمة



يلاحظ في هذه اللوحة استعراذ الإحساس الدراسي في أشكال متحمرة تائه تفكر بأسلوب هنرى مور .

الفسير الحديث ، وأحاسيسه بالمسأة ينتهب سعيه مع جسيم « رامبو » ومع عالم « كامو » .. وما كان غريبا أن يترجم لهما حين أخرج لوحاته « الطبيعة تنادى الفراغ » و « فيسولة » وغيرها ..

وما أن انتهت الحرب حتى سافر رمسيس إلى باريس يدعو إليها نداء الجير كامو ، ومطامع من ألقام الشعراء الأحرار وأسماة الفنانين التي عاشت فكره .. غير أن باريس كانت لا تزال في كرها الأسود ، ومعالم الحياة ومتنديات الفسك ما زالت موحشة .. وكان عليه أن يبدل الكثير من أجل الحصول على مجرد اللطف والظلم ، فعاد إلى مصر ليحل من جديد في سنة ١٩٤٧ ..

كان أندري بريتون قد عاد سنة ١٩٤٦ من مهجره في أمريكا إلى باريس وكرمه فرنسا كأحد من أعظم مثقلى حياتها الثقافية ، وأخذ بريتون ، ومريده يهودون للمعرض الدولي الذى أقيم في سنة ١٩٤٧ وكان آخر معارض السيرىالية الدولية . ولهب رمسيس إلى باريس بغية المشاركة في هذا المعرض .

وفي سنة ١٩٤٨ أقام معرضا خاصا لأعماله في باريس وكتب الناقد جاك لابن الكبير المساق لنصف الفن الحديث بباريس يقول : « أن رمسيس يونان يسعى لكشف من معان سرية من وراء الألوان والخطوط غير أن الإرادة تتدخل لدى هذا الرسام البارع حاملة إياه على خلق عالم خيالى يتميز بشدة دقته الشاعرية » .

وهو رمسيس يونان بفترة صمت فيها عن التعبير الفنى . قد يكون لقائه مع السيرىالية في مهدها الدولي قد هز شيئا في نفسه .. قد تكون هناك إشارات تحول في خياله نفسه دته إلى التوقف .. وقد يكون انشغاله بجماله الثقافية في القسم العربى بالذاكرة الفرنسية سببا آخر استغفال من أجله صمته الفنى حتى عاد إلى مصر في سنة ١٩٥٦ ..

يهول رمسيس يونان في « الجبل لا يزال » .. « لم يعد في وضع المثلث الذى ألقى في هذا العصر أن يصطحب لنفسه بيتا بين جدران عليه قندى من طره شعائيتها ، ولا أن يفتح بالحياة في امر رافع من الأشكال الهندسية المسقة أو الجسازات المستعارة . ولذلك نراه يبعد الآن إلى تفجير هذه الأشكال من بحر تعب الإعاس على مادة الوجود الأولية وقسماته الحقة » ..

وقبل أن يصل رمسيس إلى مرحلة التجزير كان في بحث دائم عن التعبير الفنى في شكل يعمل في ذاته معالم اكتشافه وإكتماله .. شكل فيه البداية والنهاية يهديه إلى الوصول إلى كنه الأشياء .. نامل الشجرة .. ولكن الشجرة عالم من حياة له جذور في الأرض وفروع في السسماء .. وتطلع إلى الجبل ولكن الجبل عالم غير محدد ..

وأخيرا وجد نغمة في « الزلقة » وأبدع منها في حركة كلاسيكية نابضة بالحياة مبهومة من اللوحات بالقلم الرصاص .. غير أن اختتام رمسيس يونان يهدين إلى اعتزاله .. ففكره فاده إلى عالم متفق معطد ، بدياته ونهايته كائنة فيه ، عالم لا يستجدي حياة ولا يعنى حياة .

أته على تقليد فنان آخر مثل برانكوزي فادته رحلته هير جوهر الإنشغال إلى « البليضة » وهي شكل يكتفى بذاته ولكنه يعطى الميلاد والأمل والحياة ، ومن هذا الشكل خرجت متحونات برانكوزي ناطقة بنصى تشكيلى اخلا ..

كذلك عندما صور رمسيس « صغير الأرض سنة ١٩٥٧ » أبدع عالقا غريبا معتزلا سقته عوالم تعمل أبهاء من الإنشغال الأزلية المتحمرة التي أبدعها هنرى مور ..

يقول أندري بريتون أن « العودة إلى منابع الخيال الشرى شروء ولكن كم هو عسير البقاء هناك » .

وهذا هو ما يعاونه رمسيس يونان في أعمال سنواته الأخيرة من « ممارسة الحب مع الأشياء » في عالم غريب يجمع عناصر متباينة من أعماق الأرض حتى مشارف السماء .

اشباح طوطية - ١٩٦١
بين هذه الاشباح ولعرج
الالوان بين القنعة والتسور
.. بين الظلمة واليهن
والصفاء باعداد تجريدي عناصر
النفس الثلاثة هي عند
فرويد : القرينة والعقل
والصير .



تجريد تراجمي - ١٩٦٢ من
النتاج الفنان في رحلته الاخيرة
التي بدأت تنقلها عناصر
لونية جديدة .. وهي تعتبر
نموجاً لاستقرار رحلة الفنان
عند اماكن والزمنة متعددة
في اعماله الاخيرة . وعلى
الرغم من انجلاء الفنان الى
التجريد فان في لوحاته من
التنوع في البناء وفي استخدام
اللون كطاقة تعبيرية ما يميز
رؤيا الفنان .



وينشئ من جديد . بعد أن يتره بفكر منهجي واردة تسير الى
قمة الوجد (١) . ومن قائل أنها « تصور سحرية أو كواكب
في سبيل التكون أو سحب مقددة » (٢) بينما يرى الشاعر
ستيفن سيمون أن « لوحات وميس يونان مثيرة ككتفهما

(١) مؤاد كامل في مقدمة كتالوج معروض وميس يونان
الآخر .

(٢) ديمتري جاكومبوس في نفس (الكتالوج) .

ويقبل الى أن رمسيس يمزج في هذه اللوحات عناصر النفس
الثلاثة كما تمثلها عند فرويد هذه العناصر الثلاثة « القرينة -
والعقل - والصير » التي يمر منها في انتاجه القديم تميزاً
تشخيصياً ، لذا بها تعود اليوم فتدمج في لوحاته الجديدة
دون تجسيد أو تشخيص ، ولكنها تعمل ابهام القرينة وصاربه
ووضوح العقل ومنطقه ، وصفاء الصير ونظمه .
هذه المعاني للوح لي في لوحاته الاخيرة التي تعددت فيها
التأويل فمن قائل « انها رحلة في جوف الكون » يلم بحاجته

الرقص الشعائري... قديماً وحديثاً

بقلم: فوزى العنتيل



من وجودها لممارسة الرقص .
وعندما يرقصون فانهم يملكون ذلك في حماس ، وإثقان ، ومهارة
فل أن يباريهم فيها جنس آخر . « انهم ما يزالون يفسون
ويرقصون حول اشجار الفاكهة في منتصف الشتاء ليجعلوا هذه
الاشجار تحبل بالثمار . » (١)

ان تاريخ الرقص الشعبي - بالعلماء - هو قصة الحياة
الروحية التي تشأ فيها هذا الرقص ، ليكن اساليب الحياة ،
والعادات ، والتقاليد .

ودراسة الرقص الشعبي تعود بنا الى الماضى البعيد ، حيث
نجد ان اقدم الرقصات الشعبية قد ارتبطت بالعمل ، او انها
كانت انعكاساً لتصورات الانسان ، او لثقافته من العالم المحيط به .
وتستطيع ان يعول بصورة عامة ان حركات الجسم كانت تمثل
احداث مسيبتة الحيوانات الاليفة ، او تمثل حركت التربة ، او
هضبة الطفل الى شام .

وطرأ ما كانت تعالج به من طرية ، فانها قد استطاعت ان
تغير تماماً عما يتوهم به الرقص ، كما انها قد استطاعت ان تعطي
فكرة عن الاحداث التي يريد وصلها .

فرقص الصيد - على سبيل المثال - يعبر عن مخاطر الصيد
وعن التوفيق الذي صادفه الصياد ، كما ان رقص الام يعبر عن
فلق الام من اجل طفلها .

اما رقصات الحرب ، والرقصات الشعائرية ، « الطلوس »
Ritual فقد ظهرت متأخرة عندما بدأ الانسان يذهب الى
الحرب ، ويعيد الارباب ، ويلبثها رقص الطلقات الجماعية ، الذي
كان تعبيراً انشاعياً عن الفرح الانسان وازعانه (٢) .

لقد اتينا الى ان عدداً من الرقصات ذات صفات سرية
معتبة ، من ذلك اتنا نجد ان بعض الرقصات اتما هي معالفاً
او تقليد لحركات حيوانات بعينها ، وانها يجب ان تؤدي كثير
مغروب من وجهة نظر الصياد البدائي بغية اجتذاب هـــــــــــهـــــهــــهــــهـــهــهــهــهــهــهــهــهــهــهــهـh

نؤدى الى نمو الحاصل الزراعي .
واكثر الأمثلة وضوحاً هو ذلك النوع المعروف باسم « الرقص
الوائب » ، وعندما تشاهد اليوم ان السحابة في السماء ، وفي
السويد يشون عالياً عند رؤيتهم نبات « الكلتان » ، فان الفكرة

الرقص الشعبي عامة هو ابداع انساني ، وهو ايضاً نتاج
الحياة نفسها ، انبت من نشاطات الناس ليكن اعمالهم التي
يقومون بها ، وايديهم ، واحتفالهم ، وطقوسهم التي يمارسونها
ليس هذا فحسب ، بل انه مرآة تعكس تاريخهم ، والاحوال
الطبيعية التي يعيشون فيها ، وكذلك عاداتهم الخاصة ،
والاجتماعية .

ويتبع الرقص بالرجوع الى مراحل التسوحي والبربرية
يكتشف لنا من هذه الحقيقة وهي ان الرقص يعب الفرح الروح
الانسان ، او ان الثاني عندما يرقصون ، فان الحاصل تنمو
بصورة طيبة ، كما ان الفشل في اداء الرقص يؤدي ، كتنبية
طبيعية ، الى نفس الحصول والصيد وكل شيء ، انه يابجاز
يؤدى الى المعاناة واليأس . (١)

ونحن نعرف ان المصريين القدماء لم يفسلوا الرقص في اى
احفال لهم ، لانهم كانوا يعتبرونه تعبيراً طبيعياً عن الفرح ...
ولقد اتفاد الفلاحون ممارسة الرقص عند تقديم بواكير محصولهم
الى العبود « من » وب مدينة « فط » كما كان يدور الرقص في
ايام الاحتفالات بعياد الفرح والسرور التي كانت تعام للمعبودين
العالميين « حتحور » و « باست » . (٢)

كما ان بعض القبائل الهندية ترقص من أجل احضار الامطار
الربيع ميكة ، وشييه بذلك رقص الحرب ، والصيد الذي يجعل
كلهما فيها سرعية ايضاً وجدت هذه الأنماط .
وربما كان الرقص مظهرًا يمثل التطورات الأخيرة للشعوب،
كما نجده عند السكان الاصليين في استراليا ، الذين يسمون في
الرقصات الحديثة أفكاراً جديدة ، وان الذين نجدهم أنهم كذلك
يحدثون فيها تراثهم ، وربما لفتهم بما فيها من معان أصبحت
اليوم منسية تماماً . فيبقى قبائل « الامالزون » فتني كلمسات
لا تبنى شيئاً بالنسبة اليهم ، وان كانت قد انتقلت اليهم مشابهة
كمناسبات كانت تصاحب أنماطاً من الرقص القبلي .

واحياناً نجد ان الرقص يعمل فيما أخلاقية ، فقد يكون هدفه
فنى الزناح ، او التعبير عن الشكر . (٣)
وفي مصرنا العاصرة نجد ان الأفريقيين يرقصون للتعبير عن
الفرح ومن الحزن ، ويرقصون احتفاءً بالخصب ، او لاجساد
الكوارث ، ويرقصون اداءً للشعائر الدينية ، وايضاً لاجزاء
الفراغ .

لقد اعتادوا ان يرقصوا ما دامت أسرهم أو قبائلهم لم تنقر ،
ولا يتفوقون عن الرقص الا اذا لعبت قوهم المحلية التي لا بد

(١) A.H. Krappe, The Science of Folklore

(٢) أدولف أورمان : « مصر والحياة المصرية في العصور القديمة »
انظر : الرقص المصري القديم : أيرينا كسوفنا - ترجمة
الدكتور محمد جمال الدين مختار .

(٣) Ch. S. Burne, The hand book of Folklore

G. Gorer, African Dances.

(١)

A. Chudnovsky, Folk Dance Company of the (٢)
U.S.S.R, Moscow 1959.

مولوح أنها استورد الرقصات الغصبة القديمة . كما لمعت وصفا لنوع من الرقص قالت انه كان شائعا حتى وقت قريب ، ورجعت انه استورد تنموذما الفتر ، وفيه يلقي تقليد صوت العاصفة الرعدية عويسى أيضا برقص « العاصفة » . وفيه يمسك الرجال بإيدي بعضهم البعض ، ويتلون في حلقة متجهين الى الداخل ، بينما نجد النساء متشابكن الأيدي في داخل الحلقة . ومن اتجاهات الى الخارج ، وعند انتهاء إشارة البدء يبعث كل واحد ببنده ، ثم يبدأ الرقص ، وعندما يتحرك الذين في الخارج فان الفريق الآخر ينفذ مع ذي الأقدام ، ثم يصفق كل واحد بيديه ثلاث مرات ، واثنا ذلك يتبادل كل واحد مكانه مع شريكه ، حتى نجد ان النساء قد أصبحن خارج الحلقة ومن متشابكن ومتجهات الى الداخل ، وبذلك يصبح الرجال في داخل الحلقة والفرع متشابكن ، ونهضى الحركة هكذا . ويجرى كل ذلك بسرعة فائقة ، وبذلك يصبح صوت اندفاع الأقدام وكشخة الخشب محكما لصوت الربيع ، أما لظفر فيمستله التصليق ، الى حين يمثل ذي الأقدام صوت الرعد .

ولدينا ذلك وصف لدمه أحد الباحثين لهذا التنوع من الرقصات الإفريقية التي رافها في ساحل العاج زمن فيرغيد . « .. كانت هناك حلقة كبرى للرقص في هذه الليلة ، لأن أول أسطر الموس قد أقبلت ، - وكانت العاصفة قد هبت قبيل منتصف الليل - ، وكان القمر ما يزال نائلا تقريبا ، ولكنه كان محجبا وراء الغصبة .

وكانت مجموعة الرقصين تتألف من حوالي العشرين من الشبان مرافقهم من الفروفر ، وقد ملقوا في أيديهم أجراسا . بدأ الراقصون ملاصقين تقريبا للظفر ، صافين حلقة صغيرة ، بينما كان بقية السكان يجلسون متحفين في دائرة كبيرة ، وهم يرددون نوح من الرقص التي كان الراقصون يمجيدون عليها . ولم يمس قليل حرك أحد المشاهدين ينضمون الى حلقة الرقص شيئا فشيئا ، تقدم الرجال المسنون أولا ، ثم النساء المسنات ، ليتم التماثل بين الجنسين ، وأخيرا الرقص الذين كانوا يسلمون الخلق بمقايده ، غير أنهم كانوا ناديين على الرقص في أبعاد بعيدة .

وتد تكثر من الرقص أصبح الراقصون الأول أكثر النساء ، وأخذت خطواتهم تزداد تعقيدا ، بعد ذلك أخذ جماعة من المسنين - المس كانوا - ردة فرسة - حلجوا في العودة الى وسط الحلقة . كانوا يقبضون بإيديهم على الصنوج ، وفي أرواحهم نابات مختلفة الاحجاب لم أحلوا يؤدون نوعا من الرقص العاصات « القلعة » يمثل أوضاعا معينة للظفر ، والروحوش الخلفعة ، كل كل واحد منهم يمثل برقصانه حيزا ما يمينه ، كما كان مدهيره يمتل - بصورة ما - دلالة ملانة لذلك الحيوان « (1) » . ويستمر الرقص وطقوس الخلفعة حتى تأخذ العاصفة في الاقتراب ، ويحينئذ يرتفع صياح الرقصين ، وفجأة تسقط أول لفرة من الظهر ، ومنذئذ نجد الرقصين يخترقون الحلقة ، وبعدون نحو الظفر ، وبعد ذلك يعود الجميع الى القرية « (2) » .

هذا فيما يخص برقص الحلقة ، أما الرقصات الاحتفالية ، و الرقصات الكواكب من أجل زيادة الغصبة فانها على وجه التحديق أحدثت من رقصات الحلقة ، لانتا نجد ان الأولى ما تزال باقية في أجزاء كثيرة من أوروبا ، وفي الشرق « حولى الجسر المتوسط » .

ول الجزء الغربي من الصبام القديم لم يكن دور الرجل في انجاب الأطفال معلوما ، واستمر ذلك الى وقت متأخر ، ونسبة تقريبا هذه العرفة الى شخص بعينه نجدها مدونة في شكل أسطورة .

وفي عصر القديمة يبدو أن هذه العرفة قد جادت في بداية العصر البرونزي ، وطبقا لأسطورة « إريس » نجد أنها هي التي علقها للناس ، ولعظمى أيضا ان يحصلوا في مواب الرقص رسمسزا جنسيا « The Phallus » .

G. Goetz — Africa dances

(1)

(2) المرجع السابق .

التي تنطوي تحت هذا الفعل ، هي نفس الفكرة القديمة ، بمعنى ان نبات « اللتان » سوف ينمو ويرتفع بمقدار ما تكون الوثيرة (1) . وفي بعض الأحيان يكون الرقص من الرقص هو إبعاد القوى الشريرة الغصبة ، وذلك على لنا وجود الرقصات السيف عند الزواج ، وفي الجنائز ، فبعض الرقصات الجنائزية يكون القصد منها هو ان تحمي الميت من طاق خصمه في الحياة . هذا - ولقد ملوتس المجتمعات البدائية رقصات الحرب ، قبل زحف الجيوش ، أو بواسطة النساء أثناء الحركة ، لا لها - اعتقادهم - من خصائص سحرية كاملة .

هذا وسوف نجد ان رقصات الحرب قد تطورت - كما سنذكر بعد - وأصبح فرغها الأول هو آتاة روح القتال لدى المحاربين ولعل مما يوضح هذه الفكرة ما نقل اليها عما قام به نساء الشرقيين في غزوة « كند » ، ويقول ابن هشام (سنة ٢١٢ هـ) صاحب الغيرة النبوية في حديث طويل . « فلما انتفى الناس ودنا بعضهم من بعض قامت حدت بنت عترة في النسوة اللاتي معها وأخذن الدخول يصرن بها خف الرجال ويمرغنهم فقاتل حد فيما تقول :

وبها بنى عبيد الدار وبها حماة الإبل
فصرىا بكل بنار

وتقول : ان تقيلا تمساق ونفسي المبارك أو لديرىا تفارق لراق غير واسق

وبسيف السهلي (٥٨٠ - ٥٨١) صاحب الرقص الآف الصافة عامة في تعليقه على الأجزاء الثانية .. فسول : فويلها (أى حد) ان تقولا على .. ففصلها بعد هذا الرجز ، وأنه لهند بنت طاهر من ساسة الأديبة منه في حرب الفرس لآباد (2) .

كما أننا نجد ان الباحث الغربي في رقصات الغصبة ، هو اعتقاد بأن غرض أعضاء الغصبة « للرجال والنساء » فحين بان بحث خصومة البلور ، وعثمان لوفره الفله .

٢ -

في الدراسات الحديثة لرقصات الطغوس ، وبصفة خاصة الرقصات الجماعية التي تؤدي الآن ، أو التي كانت تؤدي قديما بواسطة مجموعات من الرجال أو من النساء نجد أن القدم الرقصات التي تمثل هذا التنوع « الغصبة » قد ظهرت في Cogul في الشمال الشرقي في إسبانيا ، وفيها نجد مجموعة من النساء يرقصن حول تمثال ذكرى ، وأيضا فإن واحدا من أقدم التسجيلات لرقصات هذا النوع نجدها في التوراة (سفر القضاة ٢١) ، عندما خرجت بنات شوبوع للرقص في الحرم ، وأهيم هذا التماثل تجيء من أن كان هناك اعتقاد قديم بأنه إذا ما قامت عذراء مارية بأداء بعض الرقصات الاحتفالية القبيحة في الظفر في وقت الربيع ، وبصفة خاصة عند الحفر ، فانها تلهك الآفات التي تلتك بالحموس (3) .

ونجد ان الرقى لم يكن بالظاهرة المثيرة عند المصريين القدماء ، فلقد كانت الفتيات يرقصن وهن عراى ، أو مرتديات عبادات مفتوحة من إمام - حول التماثل المقدس - أثناء أجراء التماسك البدنية ، وبمصحابة الموسيقى ، وكان بعضن يعرین التام الجزئي على طر الأرواح الشريرة .. وكان الملك أو من يتوب منه مفسرا الى ممارسة الرقص في أعياد الحصاد كراما للمعبود « مين » إله الغصبة (4) .

وقد لاحظت مارجرسريت مري : M. Murray ان بعض الرقصات الرافعة التي يقوم بها الأطفال الأديون يبدو فيها

The Science of Folklore.

(1) السهلي : الرقص الآف ج٢ ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(2) M.A. Murray — Ancient and modern Ritual dances in the Near East (Folklore Journal — Vol. LXVI. 1955)

(3) إيرينا لكسوغا : الرقص القديم .

أما في التراث الإغريقي فنجد أن الفصل في إسماء هذه العرفة يعود إلى « Melampus » . هذا ، وقد ظلت موكبات الرقص الجنسي تعيش في بريطانيا حتى وقت متأخر (حوالي 1787 م) ، حيث كان القس يعود أفراد أبرشيته في الرقص .

وفي العصر الحديث كان هذا النوع من الرقص يجري في مصر في الاحتفالات السنوية بمولد السيدة البونى في طنطا حيث يفرج « الغليات » التي تعني بين هنا ما يقابل كلمة Courtesan . يفرجن في موكب يطوف بشوارع المدينة وحين يصلح هذه الرموز (1) Phallus .

وفي الرقص الاحتفالي - الذي يهدف إلى الإزدياد خصيب النحور - تعتبر الخطوة ذات أهمية بالغة ، كما أن هناك داتيا مرشدا ، أو قائدا يرأس الاحتفال ، ويوجد كذلك نائب له أو خليفة يعاقب المبطن .

٢ - الرقص الجنسائي : لا يمكن التناك من الفسيفس الحقيقي للرقصات الجنائية ، وقد نشأت هذه الرقصات مبكرة في مصر القديمة ، ونجد أن هناك فرقا بين الوضوح بين الرقصات التي يؤديها الرجال والرقصات التي يؤديها النساء والتي كانت دائما جماعية ، وكانت أيضا أكثر مما تقتضي طبيعة الإصراف الجنسية ، كذلك كانت تتم بكثرة حركات الأرجل . ولديها وصف لطيفي للرقصات « الاحتفالية » التي كانت تؤدي أثناء تشييع الجنائز فقد « جرت المادة على أن تحسب النساء أماكن في تلك الموكب ، وهن مشبهات بآلهة طوبى ، يزلن على الآلات الموسيقية ، ويلوحن بأفكار الشجر في الهواء .. أما الرجال فيسيرون ببطوات هائلة يظم إيقاعها تصديق النساء ، وقد وضعا على رؤوسهم تيجان من السمسم ، وقد سيطر على حركاتهم في بعض الأحيان حيوية دافقة ، فينتفضن مسرعين إلى الأمام ، وقد وضعوا القدمين إلى أعلى ، وكان يقومون في بعض المناسبات قائد سريع الحركة يحمل صفات القربان ... ولا تزال مثل تلك الرقصات تلمس في إنجارات في مصر ، وفيما يجاورها من دول (2) .

ويجد أن العهد من هذا الرقص كان الرقبة في إدخال السرور في روح الميت ، وأيضا طرد الأرواح الشريرة . أسد بد ولثة ، ولعل ما يؤيد ذلك أن المصريين القدماء كانوا يوصون دائما بعدم افعال هذا الرقص عند تشييع جاراتهم ، وكان المقصود « بس » هو المثل الذي اتفقه المصريون ، ويظهر في الرسوم وهو يرقص لينحني برقصه الشمس من أهدائها (3) .

هذا ويبدو أن تشير إلى أن الرقصات التي كانت تؤدي في فناء القنيسة ، والتي كانت شائعة في بعض الأوقات في بريطانيا - إلى ما قبل الحرب الأهلية - تعود في أصلها إلى الرقص الجنائزي .

وهناك ما يوحى بأن هذه الرقصات قد نشأت عن شعائر ولنية ، أما سبب هذا الرقص ، فيرجع أنه خليط من التقاليد المتشعبة ، وأيضا فدهتم على التخليص ، وعلى ذلك ، فإنه يبدو أن عادة لحد الأطفال تص أرمية فرقة الجلبوس أو تحت شتمها ، هو مجرد امتداد لهذا الاعتقاد ، بمعنى أن روح الطفل الميت قد تعود ، فتتمسك بالأم ، وتولد مرة أخرى . ونفس هذا السبب يمكن أن يفسر به مجيء القزويات الصريات إلى مكان الحفريات ليقوموا « بتطشيه » القوياء ، أي المبود فوفيا .

على أنه يجب أن نتذكر في نفس الوقت بأن الرقص في القيرة كان - وما يزال - متعبا كاهنة للميت .

عن التهديد أو الوعيد : سوف أيسق على كفنه ، وإرتقى من قبره ، يعني الخشاء بالنسبة للميت . وهناك تسجيل لعلة أرقص على يد بلقي بحتة في البحر بعد موته ، بسبب أن زوجته قد صرحت بنتها بالرقص فوق قبره (4) .

(1) M.A. Murray — Ancient and modern ritual dances
(2) أيرينا كسوف : الرقص المصري القديم .
(3) المرحع السابق .
(4) M.A. Murray, (6)

٢ - رقص الفصحية : لقد بدلت جهود مختلفة لدراسة هذا النوع من الرقص سواء في تشابه أو فيما بقي منه مستمرا في ألعاب الأطفال ، على أنه ما يجب ملاحظته هو أننا دائما نجد رقص الحلقة ، وكذلك نجد الفصحية في الويت .

ومن أمثلة هذا النوع من الرقص ، رقص المسبح مع حواريه ديونتايجو ، وسقوط واوراها (1) . هذا وتعتبر التريمية التي تؤدي في هذه الرقصات عن الأم المسيح وصلبه ، وفي هذه الرقصات أيضا تتقدم الحواريون حوله راقصين ، معين في نهاية كل تريمية بقولهم آمين .

ويبدو أن ذلك كان أحد الشعائر المقدسة للمسيحيين الأوائل ومع أن القدم تسجيل يرجع تاريخ تدوينه إلى القرن الخامس ، فإن التريمية القتبسة يعود تاريخها إلى القرن الثاني .

وفي هذا النوع من الرقص نجد أن الراقصين هم من الرجال (2) ، « رقصات النصر : يبدو أن هذا النوع من الرقص غريب بالنسبة للنساء ، ونجد في الكتاب المقدس تسجيلات عدة لهذا النوع ، غير أن القدماء هو ذلك الذي نجد فيه .. مريم التريمية ، اخت هرون ، وقد احدثت دفا في يدها ، وقد خرج التسيام جميعا خلفها يحملن الدفوف وهن يرقصن . (سفر الخروج : وعندما عاد يثاقب النصر ، خرجت ابنته لتلقبه بالدفوف ، وإلقرس (سفر القضاة : ٢٤/١١) . وكذلك عندما عاد عساف شاول ، ودأود بعد هزيمة الفلسطينيين : « خرج النساء من جميع المدن يفتحن ويرقصن (صمويل أولي ١٨ : ٦) . (3) .

هذا ، وقد خطر لي أنه مما يست إلى هذا بسبب القصة المروية من استقبال أهل المدينة للنبي (ص) عند هجرته إلى المدينة ، غير أنه بمراجعة هذه القصة لا نجد أن النبي إنما استقبل في حاجة إلى إعادة الزواجة لنجد من سبب ، أهمها أنها لم ترد فيما كسه المأخوذ من الهجرة (4) . وإن كان لذلكها من كثير في الجهاد والنهضة ، ومبارته قال النبي أمعرا أبو ممر الأدب أمعرا أبو بكر الأساميلى سمعت أبي حنيفة يقول سمعت أبي مائنة يقول : لا قدم الرسول (ص) المدينة حلقا حلقا ولا لبان يلقن :

فطعن الجيوش حليفا من نيسبات السوداء وحبا التسبيح حليفا ما دعيا لله داع (ه) هذا هو الذي أوردته ابن كثير ، فلا علمنا أنه متأخر (تولى في سنة ٧٧٤ هـ ، فلا سبيل إلى معرفة تفاصيل أكثر .

وقد حدث أثناء حملة كشتش على السودان في سنة ١٨٩٧ م مشهد مشابه لما ذكرناه من خروج النساء لشاول ، فيبعد المرتكن الظفرين في « عطيسرة » ، « وأم ديمان » خرجت النساء من المدن وإلقرى لقابلة القوات المنتصرة التي خلصتهم من العمدان ، وأخذن يطلعن زغاريد النصر (٦) .

« وهذا الزغاريد تردد في مصر ، وفي فلسطين أيضا تشيرا من الفرح » وقد بدأت تسجيلية تسال عنه ذكر اسم « يوهو = Zab Zehovah ، وأصل هذه الزغردة : « هلو يا - حاه =

- (1) المرجع نفسه (2) المرجع نفسه (3) المرجع نفسه (4) راجع : السيرة النبوية لابن هشام ، تاريخ ابن جرير الطبري ، الطبقات الكبرى لابن سعد ، الفروس الألف للسلمي ، تاريخ ابن القفا ، الكامل لابن الأثير ج ٢ ، نهاية الأرب للزوري ج ١٦ -

- (5) البداية والنهاية ج ٢ ص ١٥٧ ، ١ ١٩٢٢ م طبعة السبعة . هناك أيضا اختلاف في تحديد مكان « نية الدواع » ، فبينما يقول « ابن عبد الحق البغدادي » (ت سنة ٧٢٩ هـ) بأنها تينة مشرفة على المدينة يطأها مريد مكة (أمرادالاطلاع ج/٢٠١/١) . نجد أن ابن مطوق (ت ٧١٠ هـ) صاحب لسان العرب ، يقول أن الدواع واد مكة ، ونية الدواع منسوبة إليه . (وأدخل النبي (ص) مكة يوم الفتح استقبله أمام مكة يصعقون ويقلن : طلع البدر علينا ... الخ)

على حين أن الريدي صاحب تاج العروس ، يقول أنها بالدينة لم يذكر رواية الدواع السابقة دون تعقيب . (مادة ودع/٥٣٥)

Hallelu-Jah « وقد حرفها الأفرق » فأصبحت بلا معنى عندما صارت « اللوليا » Allulia « وقد أصبحت كلمة مقدسة بالاستعمال ثم تطورت أخيراً إلى الصوت القصروف « لو لو لو » ^(١) .

« رقصصات العرب » فقد وجدت رقصات العرب في كل جزء من أجزاء العالم ، أما غايتها الأولية فهي إيقاف روح القتال لدى المحاربين ، لكن لها فرساً ثانياً وهو أنها تكون بمثابة تدريب على ، وأنها تعلم الرجال أن يتصرفوا في التسليم ، كما نجد في التدريب العسكري الخالوف .

وبالبحث فإن هذا النوع من الرقص خاص بالرجال ، غير أنه في فلسطين وفي الأردن نجد أن الذي يتولى قيادة الرجال في هذه الرقصة دائماً امرأة . أنها تقف على نشز حيث يواجه مصفوف الرجال ، ولها يدها سيف تلوح به فوق رأسها ، وبهذه الطريقة تعطي النوع غايته رغبة العابد أن يبلغ حالة « الإكسال » ينتصبون لم يظهرون معزكين أجسادهم على حين نقل الأقدام ثابتة ، وتستمر حركاتهم تلك بعضاً ويساراً .

إن هذه الرقصات تكرر كثيراً في القرى الفلسطينية ، وغالباً ما نراها مرة في كل أسبوع . وفي بعض الأماكن نلاحظ كرهى من أجل السالحين . غير أن الغرض منها عادة هو أن يمتع الرافضون أنفسهم بممارستها ^(٢) .

٦ - الرقصات الدينية : على الرغم من أن سائر أنواع الرقص التي نعدناها عنها تتطد لها وصفاً في بعض أشكال الطقوس الدينية ، على الرغم من ذلك ، فإننا نجد أن هناك نمطاً من هذه الأنماط الذي لا يزال يؤدي كفل من الفعل العبادة من غير باعث آخر من البواعث المادية . وهذا النوع غايته رغبة العابد أن يبلغ حالة « الإكسال » الخالي من طريق اللوحنة الفكرى الذي يؤدي به إلى الشعور بأنه قد بلغ درجة من السمو تصل به إلى حد الطهارة فوق حدود النفس ، أو خارج الجسد .

وهذه الحالة يتسنى بلوغها من عدة طرق ، وفي الألفنة القديمة كان يتم ذلك بواسطة الرقص غالباً . ذلك لأن الرقص حركية موفقة للتعبئة كله ، في زمن يصاحبه الإيقاع في المائدة . وفي القديم كانت هذه المصاحبة تتم بواسطة « آلات القرق » Percussion Instruments « وكان أكثرها بدائية هو التصفيق بالأيدي .

أرى أن الإنسان قد مر أن يشارك في بعض الرقصات الحديثة التي تكون فيها الخطوة أساسية سواء يدرك وقع مثل هذه الحركة ، فالإيقاع الخبير للموسيقى خاصة مهما لا يكون اللحن مسموماً ، بل يكون التأكيد للإيقاع فقط ، لا الاندفاع الرقيق خلال الهواء ، وانفراج الرافضين ، وهم يتحركون جميعاً معاً ، كما ذلك يحدث حالة من « الوجد » التي إذا استمرت فلها توريد الإحساس بالنشوة الذاتية ^(٣) .

وتنم نعرف أن في عصر القديس مثلاً ، كان الرقص جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية مثله في ذلك في بقية الأمم القديمة . وقد جاء في تعاليم الحكماء أن : « الغناء والرقص والفسخود هي وجبات الإله . وتقبل العبادة هي من حقوقه » ^(٤) . ولا كان الإيقاع ، وهو العنصر المشترك بين الرقص والموسيقى والغناء ، فلما نجد أن الرقص قد ارتبط منذ أبعد العصور بالموسيقى والغناء .

إن حالة « الوجد » هذه التي نعدناها عنها تعنى بالتعبئة للعابد - قديماً وحديثاً - أن الإله قد دنا عنه ، أنه ليس في حضرة الإله لفسح ، بل أن الإله قد حل في بدنه طلاء ، أنه قد صار متصلاً مع الإله .

وأنا لنجد أمثال الواضع لهذا القول في « باكستان » ، حيث نرى أن تعاليم الراسى - يعتبر جزءاً من الشعائر المشتركة عند الدراوش .

وعندما يتم بلوغ حالة الوجد الفروية ، نجد أن الدراوش يعلن من هذه الحالة قالاً : « أنا الله » لا شيء في الفردوس غير الله » :

أنا من أموى ومن أموى أنا نحن روحان حلساً بلدا فلذا أيمسى أيمسى أيمسى وإذا أيمسره أيمسرا (١)

ومع أن هؤلاء الدراوش قد ابتعدوا طريقة تنوع الرقص في سرعة بلوغ حالة « الوجد » ، فإن الرقص كان أكثر الأساليب شيوعاً في الأزمنة القديمة .

ومهما يكن من أمر فإن الأفرق القديس ، قد انخسبوا من التراب القوى عملاً مساعداً للرقص ، وإذا ما سلمنا بما قاله « يوربيدس » Euripides « ، فإن الرافضين كانوا يصلون إلى درجة من الانفعال تجعل في مقدورهم تنزيق الفسحة إلى أشلاء صغيرة من غير أن يعرفوا ماذا يفعلون .

وإذا كان العقل الحديث لا يستطيع أن يفهم فكرة عبادة الله في مثل هذه الاحتفالات المصغرة ، لكن ما دام الإله قد امتدحها كملك ، فلربما يجب لنا حسناً - فلذا كان بين ألهتهم الإله « سيليس » Silenus ، الذي يزعمون أنه كان دائماً مصغراً .

في التناجج المبكرة لرقص العبادة نجدهم أن كلا الجنسين قد حافظوا بقوة على الأنوار ، غير أن - فقط - نجد فيما قلنا سابقاً من هذا النوع ، أن النساء يتحركن مع الرجال . كما أن هناك شيئاً آخر يبنى ملاحظته ، وهو أن الرافضين مادة كانوا حراً حراً تاماً أو جزئياً ، وكانوا يعشون أشياء يمكن اعتبارها الآن أنها غير لائقة . ومن المحتمل أن هذا المرى كان يعارض مسابرة لفكرة أنه ما من شيء صنع بأيدي البشر ينبغي أن يحول بين العابد وبينه . ويؤيد هذه الفكرة ما نجد في المصادر العربية من أنطوف حول الكعبة قبل الإسلام . وقد وصف الأديب صاحب « الحياض مئة » في رواية منسوبة إلى ابن عباس أن قبائل من العرب كانوا يطوفون بالبيت حراً ، الرجال والنساء ، والنساء بالليل ، فلا يذعن أحد من باب المسجد للرجل من غير مسكونة ، من غير مسكونة ، فإن امرأة أحسن لوجه طاف به ، والآن التي إقامه صاحب المسكن ، فإن دخل الطواف وطاف بالبيت سبعاً حراً ، وكانت هؤلاء يرددون لا تطوف في البيات التي قارنا بها ، الدروب . وكانت بعض سائهم تحد سبورا لتطلقها في حقولها ، وسبورها ^(٢) .

أما البعض الذين أشار إليهم الأديب فهم كما يقول : « الحس من فريش وأهلاها » ، والأحس القششد في دينة في بعض كلام العرب .

ويظهر من كلام الأديب أن ارتداء الثياب أثناء الطواف كان ميزة تختص بها فريش ومن والها ، وأتهم كانوا إذا رأوا أحداً فيهم يطوف بالبيت وعليه ثيابه هرب وانترمت منه ^(٣) . ويضيف الأديب كذلك أن فريشا - إذا انكحوا عربياً امرأة منهم اشترطوا عليه أن كل من ولدته فهو أحسن على ديمهم (ص ١٢٢) .

هذا ، ويجسد بأن نذكر أن هناك رواية أخرى منسوبة إلى ابن عباس أيضاً تقول : أن فريشا كانت تطوف بالبيت مراراً وتكراراً ذكر القريض في تفسير قوله تعالى ، وما كان سلاماً مند البيت إلا مكاً وصعيداً . أية (٣٥ سورة الأنازل) قال ابن عباس : كانت فريش تطوف بالبيت حراً ، يصلقون ويصفقون ، وكان ذلك عبادة في ظنهم . والمكاه : الصغير ، والتصديق : صلاة . فله مجاهد والسدي ، وابن عمر رضى الله عنهم ، ومنه قول عنترة :

وحليل غايية تركت مجيدلاً : تكون فريسته كشيد الأمل (الطليل : الزوج : الفريسة : الموضع الذي يرمد من العداية والآنسان إذا خاف ، والأمل الشقوق الشعة العليا) .

(١) R. Garfield Evans, The Swinging Darvishes, Chambers, Journal 1951.

(٢) الأديب : أخبار مكة شرحها الله تعالى ، وما جاء فيها من الآثار ، لجيز ١٨٥٨م ، ص ١٢٤ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق - ١١٨ ، ١١٩ .

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) إيرينا كسوغا : الرقص المصري القديم .

ويذكر القريب لتفسير آخر من قيادة بأن آفكاه : ضرب بالأيدي ، والتصدية صياح . لم يثبت على ذلك بقوله : وعلى التفسيرين فيه رد على الجهال من الصوفية الذين يرتضون ويصغون (١) .
وهما يكن من امر ، فان ما ذكرناه يؤيد فكرة الرقص ودواهيها ويؤيد ايضا فكرة التجرد من الثياب ، ونستنتج ايضا ان الرجال والنساء لم يكونوا يخلطون أثناء الرقص . وان كان الاوس (٢) يذكر ما يمكن ان يلهم منه عكس ذلك فيقول : « يروى أنهم كانوا يطوفون حراة الرجال والنساء متبكين بين أصابعهم يمسرون ويصغون » .

- ٣ -

من المفردات المتعمدة المندوة الرقص حول «العجل الذهبي» سفر الخروج (٣٢) ، ولابد أن نتأمل «العجل» كان صغيرا جدا ، لأن صيافته قد لفت على حيلة من الأجر ، ومن المرجح أنه قد انطى من رقائق الذهب Sheet gold التي صيغت من العلي الذهبية التي قديما القوم ، حتى اذا وضع على قاعدته فان طار الدائرة التي يتخطى حولها العباد تكون صغيرة (٣) .
ومتعنا سمع موسى يوشع الصباح ، فلن يوشع أن الصوت هو صيحات القتال ، غير أن موسى « بدأ واصفا له أن لصمة إيفكاه ، وانها ليست شوماء مخطئة . «ليس صوت صياح الثعرة ، ولا صوت صياح الكسرة » . (سفر الخروج/١٨) ، وعندئذ رأى موسى العجل والرقص ، وكذلك رأى أن القوم حراة « لأن هرون كان قد جرى الشجب للفرع بين قواعبه » (٤) .
وقد شرح هرون لوس سبب ذلك ، وهو أن القوم قد أصغوا ليابهم ، ولذلك فهم يرقصون حراة .
وعلى الرغم من أن المصادر لم تذكر صراحة أن الرافعين كانوا جميعا من الرجال ، فإن ذلك يستعمل منها يوشع .

فهناك وصف جاء في مصدرين من اللغات التي لم ين شاول والأنياب بعد توزيع شاول ملكا ، يدل على أنه وصف لرقصة دينية « صمويل الأول ١٥/١ - ١١ » قبلت قال صمويل لشاول : انه منذ بل الإله يريد أن يثقل يداك بالأنبياء ، وأصابع رباب ، ودق ناي ، وعود ، وهم يثبثون ليل طيلة روح الرب لتثبنا معهم ، وتتحول الى رجل آخر .
وقد اشتعلت الآلات الموسيقية على آلة فرع هي « الدف » ، ويستغنى من هذه المصادر أن لغة عوكيا من الرقص الموعظ كاتب نصحية الموسيقي ، والرايم النخبة ، إلا أن الأنبياء لم يكونوا يتنبأون : Prophesying بالغمي الحديث للكلمة ، وهو استطاع القبط أو المستقبل To foretell the future .
هذا ، ويبدو أنه عندما انضم اليهم شاول ، حلت عليه روح الرب ، وتحول الى رجل آخر ، وبتميز آخر أنه قد بلغ هذه الحالة من «الوجد» عندما صار وحيدا مع الرب .

وكن مثل هذه الحالة حالة طارئة ، فإن من الواضح انها كانت تجدد في فترات مختلفة ، والدليل على ذلك ما نجدهم ميونا وهو أنه بعد استقبال النساء الفرحات لداود ، انضم الروح الردي من الرب لشاول وتينا في بيته . كذلك عندما هرب داود الى صمويل في نايوت « Naloth » بالرماء Ramah أرسل شاول ثلاثة وعود من الرسل ليعودوا بهما « صمويل الأول / ١٩ » .

وجدت المجموعة الاولى من الرسل « جماعة من الانبياء » يتنبأون ، وصمويل وانفا وثيما عليهم ، فكان روح الله على رسل شاول ، فباوا هم ايضا .
وقد حدث نفس الشيء للمجموعة الثانية والثالثة من الرسل ، وكذلك كانت روح الله عليهم ، لم توفقوا مع الأنبياء يتنبأون .

(١) القريب/٧/٤٠٠ - ٤٠١ . ط دار الكتب ١٩٢٨ م .

(٢) الاوس : روح العاني/٣/٢٢١ : (الإنال / ٣٥) .

(٣) Murray, Ritual dances .

(٤) المرجع السابق ، وقد اعتمادنا في ترجمة النصوص على النسخة العربية ، للكتاب المقدس .

لم ذهب شاول بنفسه « فكان عليه روح الله ، فكان يذهب ، ويتنبا حتى جاء الى نايوت بالرماء » فخلص هو ايضا ليابه ، وتينا هو ايضا أمام صمويل ، وانطرح هربانا ذلك النهار كله ، وكل الليل .

ويبدو يوشع من هذا الذي قدمناه ، أن جميع المشتركين في هذه الطقوس كانوا من الرجال ، وإن التجرد من الثياب كان يشكل جانباً من الطقوس ، وأخيرا أن تلك الأحداث كانت تعنى أن توجد حالة من الوجد ، أو الهيام الديني .

هذا ، ونرى مما جاء في سفر « الملوك الأول / ١٨/٢٩-٢٥ » في الحديث عن آبياه « بعل Baal » أن « التراسيم Ceremonies كانت تهدف الى إطفاء التأثير لفاعلة « الوجد » ، بانتسريمة المرقورة : « يا بعل اجنبا » وبالبوب ، وحتى التظليل بالمدى يشير أيضا الى نفس النوع من الطقوس .
ويبدو ايضا أن أي عاطفة تنشئ استتراق العباد قبل أن تكتمل حالة الوجد ، يمكن أن تعيق الهدف المنشود .
ويؤيد ذلك ، أن ملاحظات « ألييا » الساحرة ، قد صنعت التأثير الذي أدى الى أن الرافعين لم يستطيعوا أن يخلصوا بلقفسهم المؤلف كي يؤدوا الكلمات والأصوات « أغني يتنبأون » ، بحيث يصل الرب فيهم (١) .

ونستطيع أن نقول بأن الرقصات التي نعدتنا عنها ، نعرفنا بأن الذين قاموا بأدائها قد فعلوا ذلك بطريقة ضمنية ملحوظة ، حيث نجد التوب « والصياح واستخدام الحركات ، وتزويد الكلمات بصورة تصبح في النهاية غير خاضعة للسيطرة .

وقد عاش هذا النوع من الرقص في فلسطين حتى وقت متأخر ، وقد كتب بعض الباحثين وصفا لهذا الرقص طبيا لما شاهدته في بلدة عيد الفصح في كنيسة القبر المقدس

The Church of the holy sepulcher

وفيها نجد كذلك أن الرافعين كانوا جميعا من الرجال ، كذلك نجد أن إحدى يمال جزءا من هذه الطقوس .
وفي عصر الحديث ما يزال الرقص الديني باقيا . وقد رأيناه يذرى ، غير أن الرجال كانوا في أتم لباس ، وذلك يعود الى فرغ المسلمين من التجرد من الثياب (٢) .
وقد انعقدت حالة الرقص في إحدى الليالي المفعرة ، وقد استوى الرجال في صفين متوازيين ، وواجه كل منهما الآخر ، وكان كل صف يستعمل على ما يقرب من ثلاثين رجلا ، وقد تحلق بعض الرجال حولهم وكانوا يرددون في لغة منسجمة وعميقة : الله .

ولم يفس طمويل وقت حتى راح بعض الرجال يتمايلون برؤوسهم أو بجسامهم بطريقة موهبة .. وبعد قليل أحس الجميع بتمنايلهم ايضا .. وكان الصياح والتصفيق والإنشاد مستمرا دون توقف .

ويجد : فنون أن نختص بها البحث بأن نلخص بعض الملاحظات بالنسبة لرقصات الطقوس التي تؤدونها مجموعات من الرجال أو من النساء Group of Performers ، والتي يمكن أحيانا فيما

يلي : أن هذه الأنماط من الرقص العشائري ، لم يكن يحدث فيها اختلاف بين الجنسين عندما تنسجت بمعنى أنه كان لكل من الجنسين نمط من الرقص يختص به .
فهناك ثلاثة أنماط كانت مقصورة على الرجال في الأصل ، وهي : رقصات الضحية والحرب والرقصات الدينية ، أما النساء فقد اقتصرن بتوجيهن هما : رقصات الغضب ، والتمهر .
أما الرقص العشائري فقد كان لكل من الجنسين نمطه الخاص به ،

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ، والقصود بذلك هو حلقات الذكر .

صورة ومزية

الحلم اليبس

بقلم : عبدالفتاح زق

الطريق مفروش بالناس ، والناس يغمرهم
الايمن ، والمسجد الكبير مزدان بالنور ، وحلقات
الذكر تننافس بالضحيج ، والليل في أوله ،
والتسبيح حابك .. والشيخ فاطمه المجذوبة
عينها على الطريق ..

يا شيخه فاطمة هذه ليلتك ، الحذر يسرى في
اطرافك ، وفي قلبك .. هذه ليلتك ..
ما أطيب الناس جاءوا ليشاركوك فرحتك .. في
ليلتك ..

هذه المولد من أهلك ، ومن أجلك .. وهذه
ليلتك .. كل الليال السابقة لم تكن لك .. وهذه ليلتك ..
لا بد أن يجي ..

وجهه كاللين الحليب ، أهدابه مكحلة ، نظراته
تبحث عنك ، يلبس أبيض في أبيض ..
ولكنه لن يحضر فوق جواد !

هو لن يحضر فوق جواد .. لا أريد أن يحدثني
أحد ، مدد ، مدد .. لن أروي الحلم لأحد ..
هكذا أمر ، بل هكذا صمى ، ما أجمل الهمس !
غدا العرس .. غدا العرس ..

ثم مضى .. لم يفتح المنافذ الموصدة ..
ولم ينزع السقف ، ولم يولنى ظهره ..
وكما تركنى أبى وأمى بكيت ..
لا تقولوا دعوى النوم ..

لا تقسروا الحلم .. لا تقسروا الحلم !
حمالك يا شيخه فاطمة لا يدانيه الا جماله ..
كل الفتنة له .. أنت له ..

ما أبرح الشوق ، كأنه همس : « العرس بمسد
مائة عام .. »



القبلة فوق الجبين لا تروى ظمأ ..
ولسة اليد لا تخمد لهب ..
كانه حس : د العرس بعد مائة عام ..
لو كان لك جناحان .. لطرت وانتظرته فوق قمة
صربحه العاليه ..
لو كان لك ذلك العلم لاختفيت بالامس معه ..
وما انتظرت والليل فى اوله !
لا تفسروا العلم ..
امى مشطت شعرى بمشط من ذهب ..
وكستنى بالحرير ..
وقالت ووراء الكلمات خفر :
« لا تمنعنى عليه .. هكذا نصحتنى امى عندما
زففت الى ابيك .. لا تمنعنى عليه .. »
ولولا الحياه يا امى لقلت لك .. ما جـدوى
نصيحة امك ونصيحتك ؟
الزهره والليالى السابقه لم تعرفك ..
وهو الليله لن ياتى شاهرا سيفه ..
لن ياتى فوق جواد .. ولكنى سبـعـه ..
لو ارتدى مائه رجل البياض وسـاعـره !

* * *

الليل مضى اوله ..
الف صوت وصوت ، والرؤوس حبات مسبحة -
حى ، حى .. اطراف الاصابع لن تحصى زحام
الحى .. !
يا عروس الليله لم يقل لك مخلوق مبروك ..
لو استدارت كل العيون ناحيتك .. لسارعوا
وزفوك ..
لو حكيت العلم للناس لسخروا منك ولمنوك ..
فاين الفارس الذى يظهر على قدميه ، وهنا خريجه
وهنا مرقده ؟
يا شيخه فاطمه انت فى حالة وجد !
سأعرفه ..
الإشارة ضوء باهر يسبقه ..
سيخترق الجموع الى مجلسى .. وعلى شفـتـيه

ابتسامة العلم ، ولن يتكلم ..
وحياه العشق لن اطيل وقته ..
سأصعبه بعيدا عن الزحام ، وعن مرقده ..
وينداعى اللهفه سأضمه .. ولن أقول كلمه ..
لأننى لو تكلمت لراى نظرات اللوم فى حبات
المسبحة ..
ولظن أن التى اختارها عروسـها له .. لن
تمنحه !
انت فى حالة وجد ..
لا تردى على سؤال مجذوبه مثلك ! ..
لو كانت قد شاهدته فى المنام ، لما سالتك ولما
حدثتك ..
لو عرفت الشوق لما اغمضت عينيها عن الطريق -
لو لم تكن كل الليالى لها .. لكنت هذه ليلتها ،
وعرفته ..
آه .. لو اخذته منك ..
آه .. لو تفسر الحلم !
* * *

الليل اقترب من آخره ..
اين العرس ؟ .. اين الفارس ؟
لم يقل أنه سيجي فى الفجر ..
قال : « غدا العرس .. » ثم مضى ..
المسبحة ضاعت من يده ..
النوم أكل الزحام ..
عيناك لم تغفل عن الطريق ، ولكنك لم تربه ..
يا ضيقتك !
يا شوق ، يا عشق .. من أنت ؟
هو هو أنت ؟
وجهك كاللبن الحليب ، أهـدايك مكحله ، كل
شيء عليك أبيض ..
ولست فوق جواد ..
يا شوق ، يا عشق .. ها قد جئت ..
يا شيخه فاطمه بدأت ليلتك .. يا فرحتك ..
يا امى يا ابنى هل تمودان مثلما عاد ؟



أنا إن اكلمه ، وهو لن يتكلم ..
ولا يد أن يكون هناك من يشهد العرس ..
لا يد ، مدد ، مدد ، جات لحظة الجعد ..
جاء الدد ..

يجب أن أسير وراءك ، ولكنك لا تعرف الطريق .
سأتبعك
بدراعي اللففة سأتبعك ، ولن أمنع شيئا عنك ..
البيت ، وهذه هي حجرتي ، حجرتنا ..
كل شيء فيها ينتظرك
لا تتكلم ، المسبحة حول رقبتى تشمل أراذلي ..
لا تتكلم !

الصباح .. والفارس يا شيخه فاطمة لم يرحل
النهار له ألف عين ..
لو كان اختفى كما اختفى في الحلم .. لما بكيت ..
وما رأيت الآن ما رأيت ..
الفارس نزع البياض ..
الأحداق المكحلة مطبقة فيما يشبه الآلم ..
يا للندم ..
لقد تكلم .. بعد أن عبرت معه بحر الصوق ..
تكلم ..

هذا ليس اسمك ، اسمك يعرفه كل الناس ..
اسمك يقال بكل تبجيل ..
ماذا حدث في الليل ؟ ..
من أنت ؟
هو ليس أنت ..
حبات المسبحة تناثرت على الأرض !
يا حلم ، يا حلم .. ماذا فعلت ؟
أمي طيبتني بأحسن عطر ، لا مفر ..
العرس ليس هو العرس ..
الغد هو الأمس ..
حبات المسبحة تسبقني إلى الطريق ..
.. لا مفر .. لا مفر ..



أمر ليس في الحسبان

قصة للشاعر الألماني المعاصر
وولف ديترش شنوريه

ترجمة محمد إبراهيم الدسوقي

ولتشنوريه ديوانان من الشعر ظهرا في ١٩٥٦ و ١٩٥٧ وهما « كاسير » و « الفرسون » وفي سنة ١٩٥٨ نشر قصة كبيرة في قصص صغيره بعنوان : « لا كان شارب أبي ما يزال أحمر » . وقد أمتازت به ١٩٦٦ مجموعة من القصص بعنوان « ينبغي أن نمرض » وهو يحتوي أيضا قصصا كتبها شنوريه بين سنتي ١٩٢٥ و ١٩٢٧ ، وهي قطع نثرية قصيرة ثلاثة تعيد إلى الألمان مصر ما بعد الحرب مرة أخرى . ولا تزال إلى اليوم لم تُشغل ما يجري بواقعه القبيح . ذلك أن الأمر في كل قصة يتعلق بإنشائه أساسية لا بمصائر الأفراد .

إن شنوريه الآن في الثانية والأربعين . وهو علم من اعلام الأدب الألماني المعاصر . عاش الحرب العالمية الثانية وعانى وبلاؤها لتكون انطباعاته بعدها عنصرا هاما في الأدب الألماني الحديث .

إن « لوزة » ليس السنانا يمكن أن يتجرد من الشفقة ، فلوزة يعطي كل سائل شيئا متى تيسرت له « الفكرة » . و « لوزة » يعطي أيضا إذا حل القسق ولم يعد أحد يرى ما يعطي ولكنه مع هيريجيل وجد أن هذا قد تجاوز الحد .

حقا أن هيريجل كان رفيقه في المدرسة ، وإن هيريجل كان يحفظ تواريخ الميلاد ويلقي إليها باله ، وأنه في قراره رجل كان « لوزة » فعينا أن يوليه نقته على الدوام على الرغم من تزويره في أوراق رسمية . لكن أن يزوره من أجل ذلك في السجن ؟

فصحيح أن تتصور مدام هيريجل هذا ! .. أنه ليسر ذلك يا سيد لوزة ، أنك لا تتصور كم يسره ! .. أنه لن يابه بالزيارة . أن هيريجل شخصية .. وسيؤتله الارتباك إذا جاء « لوزة » يزوره . هذا هو

ولد وولف ديترش شنوريه (١) في سببنة ١٩٢٠ بمدينة فرانكفورت الواقعة على نهر الماين . لكنه شب في الشمال الشرقي من برلين ولقى طفولته في ما أبدي هو نفسه بين « المصان والطبيعة وفي فورة الاضطرابات السياسية والاقتصادية التي شجرت من المدرسة الثانوية ، واشترك جنديا في سنوات ونصف سنة من الحرب « مدينة الغنى » وفي سنة ١٩٤٥ بدأ يكتب « فلما كانت سنة ١٩٥٨ فاز شنوريه بجائزة هوفمان البرلمانية ، وفي يونيو سنة ١٩٥٩ كرمت جملة أعماله إلى ذلك الحين بجائزة «برمان» لمدينة دوسلدورف ، وأثنت لجنة الجائزة عليه بقولها : « إن هذا الإنسان وعمله يمتازان بنظرة حسيبة لما هو البشري ، وبفكاهة باتت اليوم جد نادرة ، وحاسة خاصة لما هو غريب في الحياة . بيد أن هذه الفكاهة لا تجعل الإنسان والشاعر شنوريه يتغاضى من قسوة الزمن الذي تعيش فيه ولا من شبهاته . ففتح الجائزة لـ وولف ديترش شنوريه إنما هو تكريم من مدينة دوسلدورف لرجل كامل الشخصية ولعمل كامل الشخصية يتسم بقوة الإرادة في أساليبته وفتيته . »

وهذا العنوان نجعله هذه القصة كما يحمله الكتاب الذي يضم إليها مجموعة من القصص . وقد كتب عنها الأستاذ فالترينز في « تسيت » التي تصدر في هامبورج يقول : « إن لقصص شنوريه مع كل التجديد التواضع تأثير الشعر العظيم . وإن البديهة التي رصت بها هنا « تضاد وفر » عناصر مختلفة الناس ، وصف بعضها إلى بعض من دون تزييم ، لتسم تلك القصص بذلك السداد النهجي الذي ما كان ليفر بالانستدال أو بالتأفوس الأدبي . فتوح الواجهة بين هذه العناصر هو وحده الذي يربنا كيف وزعت التيارات . »

ويقول فالترينز في موضع آخر : « إن الفرد ليدهش للغة والهدوء اللذين يعرض بهما هنا « في هذه القصص » فلا يفلن الفرد دائما أنه به عليم ، ثم يعرف الفرد الآن أنه أول ما يعرف متعجبا : « إذن هذا هو العالم على حقيقته ! .. »

يستثقل « لوزه » فقد أتى هذا نفسه مضطرا إلى أن يرفع صوته بذكر اسمه إلى حد أن أسعد الجميع بسماعه . وعلى كل فقد وسع « لوزه » أن يرفع على الأقل نظارة الشمس من عينيه ، وأن يعيد قبعته إلى وغسهما الطبيعي ، وهو ما كان يستحق أن يفعل ، ذلك أن هذا التنكر كان قد أقلقته أثناء ركوب الترام .

وفتح البواب الباب الآن وشاهد « لوزه » فناء السجن تنتشر فيه البرك ، وأقبلت من المبنى الكبير زمرة من الحراس يصحبهم صليل ربطات مفاتيحهم ، وكان لوجوههم ما لوجه البواب من لون سقيم ، فكره « لوزه » النظر إلى هذه الوجوه من أول وهلة ، لكنه سلم بينه وبين نفسه بأن كراهيته لا تنصب في أساسها على السجنائين بل على جماعة تستخلص مثل هذه الطابع - طابع السجائين .

وعهد بلوزه إلى سجان صغير السن قد انحرف الكاب على رأسه فوق أذنه اليسرى ولبس حذاء لامعا . وكان عجوزا أشيب اللحية قد لاحظ على « لوزه » أنه جديد على هذا المكان ، فجعل يوضح له وهما يقطمان الفناء أن ما يرتفع هناك خلف السور الأمين هو قسم النساء ، وما يرتفع خلف الأسر هو قسم الأشرار ، فاجس « لوزه » عند هذه التسمية تلك التشوييرة الغريبة التي كانت الملت به تعاوده ، وأعرض مستاء عن تعليم العجوز . ولما كان يعلم أن استيائه ليس من العجوز بل من نفسه ، تزايد غضبه ، ولم ينس إلا وهو يصعد السلم الحديدي المظلم في المبنى الكبير .

وفي منتصف الطريق قابلتهم جماعة من السجناء خيبروا ظنه ، فليس في وجوههم ما يدل على عصيان كامن ، أو تلف على الحرية مضطهد . كانت وجوها وسطا عليها سيماة الاستقامة ، وكان أصحابها يمكن أن يربطوا على شبايك البريد .

وقاد السجنان الفتى جماعة الزوار المكلف بهم إلى مكان خاوي الضوء ينقسمه سياج ضيق الفتحات إلى قسمين ، فاحس لوزه على لسانه فجأة طمعا كأنما يلحق نحاسا ، وتحقق دهشا من شيء هو أن تبضه جعل يرتفع .

ومع ذلك فقد بدا أن مواجهته المنتظرة بهرجيل لم تكن سببا لذلك بقدر ما كانت حالة المكان التي تنافي الانسانية - وهو مكان لم يحو سوى مصفتين وطائفة قدرة من المقاعد لا ظهر لها . كذلك كانت

كل ما هنالك . كلا ، فخير أن ينتظر حتى يوفى هيريجل مدته وتنقضي السنوات الخمس ، وعندئذ يتصرف كما لو أن شيئا لم يقع . فهكذا يسلك الرجل الماجد . على أن مدام لوزه كانت ترى غير ذلك . وإذا كانت تفهم كيف تبديه في حزم ، فقد وضع « لوزه » على عينيه نظارة شمس في يوم أحد كان مع ذلك غائما ، وأرخى حافة قبعته فوق جبينه وخرج راكبيا . والخروج قد كان في رأيه التعبير الصحيح . وما يكاد يوجد خروج أكثر من ذلك في الحقيقة . ووقف به الترام أمام حاجز صاد زرعت وبوته بازهار الكاميليا ونبات الخردل . وكان يقطع الشارع بعد هذا الموقف بقليل نهر تعلق صفحته بقع من الزيت ، وتبرز منه بقايا جسر منسوف كأنها هيكل حوت جنح إلى البر ، وكان من حوله حقول ، وإلى يمينه يقوم خلف قلال من علب الأظلمة المحفوظة الصدفة مربع السجن المبني بالأجر .

وانتظر « لوزه » وقد تورط أعصابه بعض الشيء مما وجد من تلاحم زوار السجن الآخرين إلى أن تحول آخر فرد منهم إلى المر الوعر الذي يجتاز على الأقدام ، فتلفت عندئذ من حوله وانضم متريدا إلى جمهرة الزوار .

وقد حاول أن يكون حكيما - ظهر بطنه بشئ إلى هذه الطيقة من الناس الذين يوقعون دائما إلى التعلق بأهداب الحكمة . واليوم يتعرض في الواقع للمصاعب ويلم به ضيق ، لكنه يجد من عجب أن هذا الضيق يتحول فيه إلى آكال مثير مريح . وكان يعتقد أن ضيقه مبعثه الاضطراب إلى لقائه انسان شامت الصدفة أن تشوبه الشوائب ، وهو الانسان الذي شامت الصدفة أيضا أن يخلو من الشوائب . وقد ساوره هذا الضيق وهو ما يرال في بيته ، ومن ثم ارتدى أقدم برزة عنده . لكن هذا الأكال لم يحل إلا من هنيهة ، وليست عنده أية فكرة من مبعثه . على أنه سيكون على حذر ، لأنه لا يكره شيئا في الحياة كفعل المشاعر الطليقة .

وانتظروه أمام المدخل الرئيسي للسجن احتفال كاد يحمله على العودة أدراجا . فقد أراد البواب الذي كان وجهه ينزو بالشحم أن يعرف اسم الزور - ولا مانع عند « لوزه » من تمريره به - لكنه أراد كذلك - وهذا ما اعترض عليه لوزه - أن يعرف اسم الزائر . ولما كان البواب ثقيل السمع أو كان

مبنى القسم الواقع منفردا بعض الشيء ، سال « لوزة » وقد ضايقه وجه السجان الذي لم يكن يعيره التفاتا : ما خطب هيريجل ؟ فاجابه السجان : وماذا عسى ان يكون خطيبي ! فخذرت راحتا لوزة ، وضغط شفتيه ، وعبث برياط رقبته .

وتحول غضبه الى استسلام مبعثه الارتباك ، لما فتح السجان بابا بعد ان وطأ ردة مبنى القسم التي تقوح منها رائحة الكلور ، وتبين « لوزة » شخص هيريجل في السرير الوحيد المفروش في المكان ، كما لم يكن ليتصوره يوما من الايام لو انه سئل كيف يظن ان هيريجل الذي اتم الخمسين الآن يمكن ان يبدو في السبعين . لقد كان خداه مترهلين ، وكانت لحية شبياء قدرة تكسو فكيه الحادين ، وجبينه الشاحب هشاً كقذح الشاي الياباني ، ولو لم تكن جفونه تختلج في اضطراب لظن « لوزة » انه يقف بسرير ميت .

وملق عصاه في وردة حديدية عند موضع القدم من السرير ، وانحنى على المريض وقال : « هيريجل ايها المسكين !.. »

فابتسم هيريجل ابتساما واهنا ، ودعاه الى الحلوس بايمانه واهمة من دراعه الهزيل - وكان حول مصفحة خيشانة سجلها لوزة بطبيعته . وسأله بصوت أجش : ماذا حدث بحق السماء ، وجلس على ابعد حرف في السرير .

فرغ هيريجل ذراعيه متخاذلا . « وداي « لوزة » الآن ان معصم اليد الأخرى أيضا كان مربوطا ، وقال : « لقد جئت قبل الميعاد بدقيقتين » ولما كانت لحظة الابتسام تطوف بوجهه لم يدرك لوزة في الحال ما يقصد . وتنحج قائلا : « من الذي جاء قبل الميعاد بدقيقتين !.. »

في هذه اللحظة استدار السجان وقال لهما انه يجب ان ينتهيا ، فسأل الزوار الآن لا بد ان يكونوا في طريقهم الى الانصراف مقودين عبر الغناء . فلم يسع لوزة ان يتمالك نفسه وقال لكنه لم يقض هنا خمس دقائق !.. فاجاب السجان : هذا لا يهمه ، ومضى الى الباب وفتح وهو يقول ان عليه ان يتبع الأوامر . ففاض الدم من وجه « لوزة » ونهض في جمود . وتناول عصاه فاشتبك مقبضها في عيون الوردة الحديدية ، واحتاج « لوزة » الى ما يقرب من نصف دقيقة ليستخلصها منها . وتهيب ان يلمس احدى يدي هيريجل الهشتين ، واجتزأ بان يمنعي

الرائحة مما يعافه بنو الانسان . والذي وجده لوزة اكثر منافاة للانسانية هو ذلك الحاجز الذي يصل من السقف الى ارض المكان . وقد غمره بغثة شعور غريب بالخجل يصحبه خدر شديد في راسه عندما تصور ان هذا السياج الذي يستعمل عادة لتسوير قطع الارض يستخدم هنا للفصل بين من يقال لهم اناس شرفاء وبين من يقال لهم ناس عديمو الشرف . واحس كان عليه ان يحول مجرى افكاره ان لم يشأ ان يتعرض لخطر الخروج عن طوره .

وبدا ان سائر الزوار كانوا اقل حساسية منه فكان بعضهم يسير مهمهما او يصغر صغيرا خافئا ، فاديا راحا ، وبعضهم يقف جماعات قليلة يتناقشون وسحب احدىهم مقعدا تحت المصباح بقرا في صحيفة وصلصت الآن من بعيد ربطة مفاتيح ، وفتح باب ودخل السجناء واحدا بعد الآخر فتبيلت راحتا لوزة عرقا واطبق شفتيه وحلق ، وعلى وجهه سيماء الطفل المتورد ، في مسمار صديء برز خلف سياج من الحائط المقابل دون ان يبدي حراكا .

وساد المكان بغثة ضجيج وضغط ، وتدافع الزوار والمزورون الى السياج الحاجز مطبقين عليه . وبينما يتجلى هذا التهاون الذي كان يحزنه في نفس « لوزة » حاول اولئك ان يخفوا خجلهم خلف احتكاكهم ، وكان « لوزة » قد تمالك نفسه قبل ذلك لانه يظن لو كان هيريجل مريضا او عاجزا على الاقل من استقباله . وبدأت كل الظواهر مجمعة على ان هذه الامنية قد تحققت ذلك ان السجان عاد فاومض الباب ، وجاءه قول ان هيريجل واقد في القسم وان على « لوزة » ان يصبر قليلا فسيأتي من يقوده اليه .

وابارت « لوزة » لهجة الاستهانة التي كان يتكلم بها الرجل عن هيريجل ، ولم يضبط نفسه عن الرد بما لا يسر الا بمشقة ، ولما ناداه الآن سحان آخر يرتدى بدلة تدريب رمادية فاتحة اللون بصوت بلغ من علواه ان نسي « لوزة » اطلاق العنان لغضبه امام التخمف من تنكره حين اعاد قبضته الى وضعا الطبيعي ورفق نظارة الشمس من عينيه ، وحاول جاهدا ان يشعر السجان الاول بغضبه ، لكن السجان كان قد كف عن الاهتمام به ، وهكذا لم يبق للوزة الا ان يتبع مرشده الجديد .

وبينما كانا يخطوان عبر الممرات المظلمة وبهبطان السلم حتى بلغا الغناء اخيرا كرة أخرى ، وانتقلا الى

ظنه بنفسه أنه نملط غير رياضي* لكنه قد ثبت الآن أنه قد فلق حتى عدائي الطبيعة، فهو يقودهم بالفعل، وهو يظلمهم الآن ، ويزداد الآن وضوحا في طرق الاندفاع التي تلاحقه من ورائه ويرتفع على الدوام ضجيجها ، صوت يختلط بهذا هو أشد انارة : صوت لهاث الهارب المتدفع ، ويزداد اقتراب لوزة منه ، ويزداد جهده عنقا في اللحاق به ، ويضطرم وجهه ويصفر زفيره ، ويلطم أذنيه رباط رقبته ويطوح عصاه ، ويطلق الآن صرخة بجاء متعسرة إذ يتخذ مقبض عصاه بين ساقى الهارب ، ويحس لوزة مزقا في كتفه ، ويقع الهارب على الأرض ، ويهوى لوزة معه ، ويرطم رأسه بحجر ، وتسود الدنيا لحظة في عينيه ، ثم تدركه خطوات ، وتجار دراجة بخارية ، وتعالى أصوات ، ويحس لوزة أنهم ينهضونه ، فتطرف عيناه ، وتلفت من حوله فيلغى نفسه واقفا في الحقل وامامه سرب من الفران يرتفع متمهلا ، وإلى السجن يزخر المكان بالناس وكذلك الشارع : سجنائين وشرطة وذوار . وراى لوزة الآن أن الشارع مغروس بشجر ميت من شجر الدرادر ، وهناك حيث تعرج الهارب عنه دراجة بخارية ملقاة بين ثبات القراميل لا تزال عجلتها الامامية تدور . ولا بد أن طبيب السجن ومديره قد اتيا بها . فقد كالا الوجودين اللذين لم يلبها بين الواقفين ، وكان طبيب السجن يطلق سماعته في أذنيه راكما الى جانب السجنين ، ويرفع يده داهيا الى الهدوء . وكان السجنين منظرهما على بطنه وذراهما تدميان ولا بد أنه جرحهما وهو يتسلى السور . وكان المدير واقفا بجانبهما وقد اعتقد لوزة الذي كان يسجل كل ما حوله بدقة الكاميرا - اعتقد على كل حال أنه لا بد أن يكون المدير ، وكان رجلا ضئيلا أبيض الشعر يختلج حاجباه اختلاجا عصبيا ويتسم فمه بالحساسية . وكان يجلو نظارته ويطل على طبيب السجن بعينين ترعشان .

ولاحظ لوزة الآن فقط أن اثنين من السجنائين يستندانه فتملص منهما ، لكنه شعر بأنه من الوهن بحيث كان يترنح فامسك به السجنائان مرة أخرى من تحت ابطنيه ، فتركهما لوزة هذه المرة يفعلان وامسك تقصه وحملق في ظهر الطبيب . وكان ظهرا عريضا يعتمد عليه . وفكر لوزة : « أن هذا رجل يمكن أن يوثق به » . وهنا رفع الطبيب رأسه وقال وهو يهز كتفيه : « سكتة قلبية » .

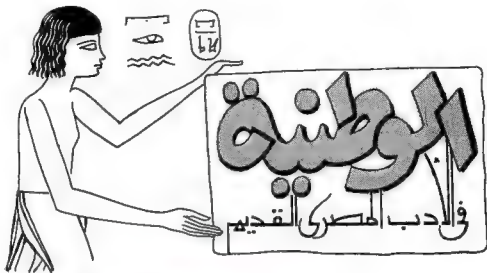
دوقه ضاغطا مرفقيه على جسمه ويقول له بصوت مبجوح : انه سيحبته في الأحد القادم . ولاح أن هيريجل لم يفهمه إذ تخطاه بنظره ، وتمتم شاكرا له محبته . وأراد « لوزة » أن يجيبه بشيء آخر لكن نحنة السجان المليل الصبر احتجزت صوته في حلقه ، فانتصب في وقفته ، واتجه نحو الباب وفي أذنيه طنين .

ولم يكن الأخير ، ذلك أنه لما استند الى الحائط متجنبيا بعض الشيء زمرة الزوار وجعل يعقب عرقه عن جبينه رأى أنه لا تزال هناك جماعة أخرى يصحبها بعض السجنائين آتية عبر الفناء . وبدأ له أن هذه الجماعة لا بد أن تكون الأخيرة لأن البواب كان يحيك ربطة مفاتيحه في غلظة وكان السجانون واقفين في وسط الفناء ينتظرون حتى تلتحق هذه الجماعة بالجماعة الأخرى عند الباب الرئيسى ، ثم اختفوا عندئذ خلف المبنى الكبير . وفتح البواب الباب وتدافع الزوار الى الخارج .

وأراد « لوزة » أن يتقدمه الآخرون واتجه بعينه الملتهتين عبر الفناء وجعل يحملق ، إذ أخذ يمره بفتحة من فوق الجدار الداخلى المرشوق بشظايا الزجاج الذى يفصل قسم الأشرار عن بناء السجن ، يدان تشبثان به ، ورأس حليق أطلع يطل على وجهه فجذع جسم يرتدى بدلة تدرب في سباقه نسجيج يندفع ويهبط مقبعا فوق بلاط القفلة المشقق .

وتهمل الرجل ثواني كما يفعل المداء قبل بدء السباق ثم انطلق . وما هي الا ضربتان أو ثلاث من ذراعيه المجزفتين حتى كان يخترق جمهور المتدافعين على الخروج . وجعلت على الأثر صفارات الإنذار تعوى ، وراى « لوزة » كيف سرت الحركة في الزوار خارج السجن فكانوا كأنما ترفعهم موجة وتدفعهم خلف الهارب ، حركة كأن لها في « لوزة » أيضا فعل السحر والجاذبية ، وقبل أن يدرك ماكان يعمل في نفسه كان التيار قد جرفه والقي به من الباب الى الشارع وسط المطاردين ، تحمله أنفاس الجمهور اللاهثة ، وتدفعه صيحاتهم ، ويطارده وقع أقدامهم ، ويلهبه الى درجة اللاوعى دوى الصفارات . وهو في هذا يزداد لحاقه بالمطاردين وتجاوزوه اياهم حتى انهم أخيرا على رأسهم ساخرا ، وفي حنجرتهم نغمة حائرة من الظفر .

لم يعرف « لوزة » أبدا أنه وهو في الرابسة والأربعين من عمره عداه يارع الى هذا الحد . فقد كان



بقلم : احمد عبد الحميد يوسف

بعض جوانب عين الاله الذى ضحى بهما من أجل
ابيه العزيزين ، وذلك فى صراعه مع عمه لياخذ
بنتى آبيه متة وينتقم له ، واصبحت عين حور
منذ ذلك التاريخ البعيد رمزا لأمر ما يقدم من
الهدى والقربان ، وكانت مصر كذلك أعظم ما خلق
الاله الذى شيدتها فأحسن التشييد والبناء وأفاض
عليها من الزينة والجمال ما ألهم بالحمد لسان العابد
حيث يقول :

حدا لك يا حور
يا من زينتك بيديه
انه هو الذى زينك
انه هو الذى شيدك
انه هو الذى أسسك

وكان يقدر نعمة الاستقرار التى أتاحتها له بلاده
الخصبة الأمنة ، فكان ينظر الى حياة البداوة
وما فيها من التنقل والقلق فيقدر لبلده ما يجد فيها
من الرغد وخفض العيش ، فهو يصف حال البدوى
فيقول :

« انه لا يحمى فى مكان واحد ولكنه عالم الاقدام . حيث ظل
يقال منذ عهد حور فلم يثقل ولم يغلب ... لا يمان اليوم الذى
يقتل فيه (وأما يغير بنة) وقد ينهب محلة معزلة ولكنه
لا يظال بلدا آتلا »

لعل المصرى ان يكون أشد الناس وطنية واعزازا
لبلاده ، بل لقد أحباها جدا لم يحبها مواطن وطنيا

وتكاد عاطفة حب الوطن والحنين اليه والاعزاز
له ، والحرس على علاله والحزن على بلائه ان تتمثل
فى كل ما لدينا مما أخرج من نظم الأدب ونثيره ،
أحب فيها الحزن والسهل والخصب والقفر ، وأحب
فيها سماء زرقاء صافية وشمساً وضاحية سافرة
أبدا قل أن تبرقع بالسحاب والغيوم . وأحب فيها
النيل الذى كان بالنسبة له كالقربان الذى يجرى
فى الجسم فتجرى بجريانه الحياة ، وأحب فيها
نسيما حلوا يقبل من الشمال كان يعلده من متبع
الدنيا والآخرة . وحسنا من دليل على حبه لها وأعجابه
بها وتقديره لمكانتها فى نفسه أنه تخيل الفردوس
الذى يتمتع به فى الآخرة صورة من مصر وما أوتيت
من حظ عظيم .

كانت مصر نعمة من الخالق ، وكانت أعز ما خلق
وأنعم به على الناس ، ولقد عبر عن ذلك فى فصل
من متون الأهرام ، وهى من أقدم فصوص الأدب
الدينى عند المصريين ، حيث شبهت مصر قيسه

ونقرأ بعض ما كتبه المصريون في النيل فنجد
استثمارا لما افاء عليه من النعمة والخير وعرفانا
وحبا لذلك النهر الذي أقبل بفدو وطنه الحبيب :

حمدا لك أيها النيل
يا من خرج من الأرض وأتبل بفدو مصر
أ من يروي البراري هو الذي خلقه رع
ليطعم الناس جيمها
وهو الذي يسقي الصحارى وإن يمدت من الماء
قال منه الندى الذي يهي من المساء
إنه حبيب مدير اله الحصيد
اله رب الأسماك

وصانع السمير وخالق القمح
إن جبه كانت الأرض كلها في فروع
وحزن الكبير والصغير
وإذا ارتفع كانت الأرض في احتفال
وكل امرئ في جود

ولقد كان للشمس من حبه واحساسه وتقديره
النصيب الاوفى ولم يكن في حديثه عن الشمس
مجرد عابث يردد الحمد والثناء بل كان انسانا
يستشعر الجمال ويسحره الفن بما فيه من الاصباغ
والألوان .

حمدا لك أيها الرب الجليل في كل يوم
يا من يشرق في الصباح بغير انقطاع
ولا يؤدده الليل
إذا اشرفت أنوارك هان الذهب
مور ليس كمثل بريقك
يا خالقاً ولست بمخلوق
يا ربي في صفاته
يا عاين الأبدية
أ بريقك كبريق السماء
وإن الوانك لتنع أكثر من ادبها

لقد أدنى المصري من دقيق الاحساس ورفيق
الشعور ماربطة ببلاده وطبيعتها ووثق عواطفه
واحساسه بها فأحبها حبا صادقا فيه عمق وحين
يجذبها إليها كما عبر عن ذلك اختاتون في أناشيده .

أنك جميل عظيم
متلاقي رابع فوق كل البلاد
قد أحاطت اشكتك بالانوار وبكل ما خلقت
أنت رع ، حاتمهم اسارى
وأولتهم جيمها ببحك
أنت رابع وقد فاضت اشعتك قويا

كذلك كان حب المصري مصر وحنينه إليها
وحرصه على أن تمتد حياته وحياة أسرته وأبنائه
عليها ثم الموت والدفن في تربتها .

وبتمثل هذا الحنين فيما وصل إلينا من قصص
الأسفار والمغامرات ، فلا يغفل مؤلف القصة لحبة
أو لمحات يعبر بها عن بعد الوطن والشوق المستبد
به والحنين إليه ، ومن أروع ما صور لنا من ذلك
قصة ساتوهي ، وهي تروي قصة أمير من أمراء
الأسرة لثانية عشرة خرج مع الجيش المصري بقيادة

ولى العهد لقتال قبائل الطحوى ، وكان أن ثوى الملك
والجيش على الطريق ، فأرسل الموظفون من سمار
الملك بالقصر من يبلغ ولى العهد سرا بذلك النبأ
ويستدعيه على عجل ، ويتحدث ساتوهي فيقول :

« ولقد كنت قائما هناك من ترب حين أتبل الرسول
فسمعت صوته وهو يحدثهم ، فلما قلبى يضطرب ٠٠٠ ولما رأى
ترتبان والفرع يدب في أوساى جيمسا ٠٠٠ وكان أن وليت
وجهي شطر الجنوب فقد قررت ألا أعود إلى القصر ، إذ غلبت
أن لسة سوف تقع هناك ولا أستطيع القول بأنى سوف أمشي
بعدها ٠٠٠ »

ومضى ساتوهي في قراره يقطع الفيافي والقفار
حيث تسلمه بلد إلى بلد ، وهو في أثناء ذلك يواجه
الموت من الجوع والعطش والإعياء حتى استقر به
المطاف في سوريا ، هناك استقبله حاكم الأقاليم
فأحسن استقباله ووطأ له جانبته وإن له الحديث
وجعله على رأس بنيه وزوجه كبرى بناته ثم أذن له
أن ينتقى من أرض بلاده خير ما يملك فوجهه له ،
فكثر ماله وأصبح ذا ثراء ضخم وسلطان واسع
وجاه عريض ، ثم تولى قيادة الجيش فضم إليه
مناطق من الأرض ، وكان قد اتبع له فضلا عن ذلك
أن يقضى على حساده ومتنافسيه فدانت له البلاد
هناك وفيها تازع ودرت عليه من اخلاف الرزق
ما جعله ينفق على نفسه من التشرذ والاذى
وما وقع له من المحن والمخاطوب وقد تبدل شقاؤه
نعما وعشرة يسرا فيعبر عن ذلك في أسلوب
مؤثر جميل فيقول .

« أصبحت غنيا بما صعد من هيب وماى من بيت مصر
ومكانة رفيعة ، لقد فعل ديب ما فعل رحمة بمن أسله الهوى ففر
إلى بلد غريب ، أن يوم التمر هذا إنما هو إيدان برشوان
دربى على ، لقد كنت بالأسى لا جانا ولكنى أجد اليوم من ينصر
لى - كنت هربا أبيت على الطوى ويهرج إلى المم والجوع ،
والار يطعم الجار من زادى ، وكنت أهيى بيمدا من وطى فى
المراد ، ولكنى أملك اليوم الأثراب الكثيرة واللابس البيضاء
كنت حائرا مضطرا إلى الجرى لا أجد من أرسله ، أما اليوم
فلما أملك جموع البعيد ، وهذه دارى أتيقة ورحابى واسعة
وته ارتفع ذكرى إلى صانع التمر »

ولكن النعيم الذي عاش فيه الرجل لم يكن ليلايه
عن وطنه والشوق لرؤيته والتطلع لأن يستقر
جسده فيه بعد موته ، فكان ذلك التعبير المؤثر الذى
يصور لنا الحنين أحسن تصوير ويصور لشأنا
أعزأ الوطن كيف يكون ، وكيف يحمل الرجل على
ترك قبيلته وبنيه وأمواله ليعود إلى وطنه ، وتصور
لنا ذلك الفرح الذى أخرجه عن طوره ووقاره وعقله
وكان قد طعن في السن وشب ابنائه وتزوجوا
وأصبح لكل منهم قبيلته . كان ذلك حين عفا
عنه الملك وأذن له بالعودة :

« يا رب ، يا من قدر على القواد ، كن رحيمًا بي وأمدني إلى بلادى ... هلا قدرت لي رؤية البقعة التي يمن قلبى للعيش بها ؟ أم نى . لدى أعظم متنى من أن يدن جسدى فى الأرض التي ولد فيها ... أرحمنى يا رب ... ولما حوَّط جلالته ملك الشمال والجنوب ... فى حالى ... أسرع بالكتابة إلى أن ... هيا عى الى مصر ... وبغنى هذا الأمر وكنت واقفا بين أقاربى من أهل القبيلة ، فلما قرى على خروت ساجدا لم ليغيب فىهم من أرباب فحتونها على راسى تم اتدلفت فى الحى حول خيائى وأنا أصرخ لفرحنا ... »

فالوطن عند المصرى مسقط رأسه الذى ولد فيه ودرجت طفولته فى كنفه وتربى فى رحابه وعلى ضفافه ، لا يعمل به مالا ولا جاحا ولا سلطانا فضلا عن وطن آخر .

ولقد كان الوطن كذلك مهد الأسرة والزوجة والولد وهم من أمن ما كان يقدر المصرى ويعتز به ، وكانت العودة إلى الوطن بعد غربة ، ولقائه الزوجة والبنين من أشد ما يبعث الفرح والرضا إلى نفسه ويملاها سعادة وغبطة . ولنا من ذلك مثل فيما ورد فى قصة بحار حطمت الأنواء سفينته وحملته الأمواج بين الموت والحياة إلى جزيرة فى البحر ، هناك استقبله أخوان حائل كان ملك الجزيرة فأحس استقباله وهذا من دعوته ويشره بأنه عائد إلى وطنه فى سلام قال :

« وسوف يملأ أحضانك بأبنائك وببنورك وبناتك يملك
وأجعل من كل شهرك أنك سوف تبلغ وفك وفك ونصير ههنا مع
أطفالك وفى وسط أحوالك ... انظر كسوف تبلغ وفك فى
شهرين فافتح أطفالك فى أحضانك وسعدت من يملك »
لقد كانت العودة إلى الوطن أقصى ما يتناهى المصرى المغترب وكان ذلك يملؤه سعادة ذهبت مضرب الأمثال . من ذلك رجل ضاقت به سبل الحياة وخنقه الهم واستولى عليه اليأس القاتل ، فلم يجد خلاصا من محنته إلا بالموت فهو يقول :

ان الموت أمامى اليوم
كالشقاء الذى يرهق إلى الميرى
وجلس المرء على شاطئ التندوة
وعودة الرجل من القتال إلى موطنه
ان الموت أمامى اليوم
حين المرء لرؤية بنته
ولد أبقى اثنين فى الأسر

بل لعل حب الوطن والحنين إليه عند المصريين أن يطفى إلى أواصر القربى وشائج الدم وصلات الرحم الأدنى .

وكانت الوطنية كذلك تستهدف كل ما فيه مصلحة الوطن وخلاصه من الأذى ، ولقد كان الرجل يستعير الألم العميق أن يرى وطنه على غير ما يجب له ويشتهى من الخير والرفعة ولم يكن المواطنون على اختلاف طبقاتهم بالذين يتقاصمون عن أن

يسهموا فى سبيل خلاص وطنهم بما يراود منهم من الجهد الفعّال أو التكاليف الذى يقتضى الكتمان .

ولقد كان لما ذاق مصر من المحسن والآلام السياسية أن انتشر نوع جديد من الأدب هو أدب الكهانات ، حيث تشيع فى الناس قصص تبشر بظهور المخلص الذى يقبل لدفع الأذى وكشف الضر عن الوطن الحبيب وليعلا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا وكانت بشائر الدولة الوسطى وعودة البلاد إلى الوحدة بعد الانقسام قد ذاعت فى الناس على لسان كاهن يمدى نغرحو ردوا تاريخه إلى أيام الملك سننوف - ورووا عنه أنه يبشر بمجيء « ابن الإنسان » (١) الذى كتب له الخلود والذي ينشر السلام فى ربوع الأرضين فيجبه الناس أجمعين ويوحد البلاد ويسعد به أهل زمانه . كل ذلك يدل على تعلق المصريين بوطنهم وحرصهم على خلاصه وسلامته وتقديرهم لولى الأمر الرشيد .



ولقد تجلت وطنية المصريين كذلك فى ميادين القتال وحلّت ألقوا يبدلون من جهودهم ونفوسهم فى سبيل بلادهم ما كان مثالا رائعا للشجاعة والإقدام والإخلاص للوطن ، وكان ملهمها كذلك لبعض ما نشأوا من النثر والشعر، ولقد انضطرت لنا منذ الدولة القديمة من أخبار المواقع قطع أشاد فيها القواد بما أحرزوا من النصر ، أقدمها ما سجل أوفى وزير الملك يميمى الثانى من أخبار حروبه التى قادها فى فلسطين .

كما دوى سبيك خو وهو من رجال سنوسرت الثالث أحداث حروبه التى اشترك فيها تحت لواء مليكه وما كان من شجاعته فى إحدى مواقعه فى بعض بقاع فلسطين تسمى سكمم وقال :

كان لاحتلال الهكسوس ثم ما ساد مصر يومئذ من روح الكفاح والجهاد أثره فيما أنتج المصريون من الأدب . إذ دخل الأدب الميدان يعبى الشاعر ويذكي الحماس ، وانتشرت أولا القصص التى تصور ظلم الهكسوس وافتئاتهم وتستنكر بقاؤهم ، حتى هب المصريون فاقضوا على العداة الفاصيين فأجلوهم من البلاد وطهروا منهم الأرض

(١) تذكرنا ييشرى مجيء المسيح وتلقبه « ابن الإنسان »

وهكذا سادت روح الحرب والمغامرة مصر منذ حرب التحرير ضد الهكسوس ، واقبل الشباب على الجيش ينخرطون فيه ويندفعون فى مصاركة ثم يغزون بما شهدوا من المواقع ومايدلوا من ضروب الشجاعة والاقدام تحت لواء الملك ، وبذلك اتحت فرص الانشاء الادبى ، واقبل الناس على سماع قصص المواقع والمغامرات وقصائد الحماسة والبلل .

ولقد كان فى حروب رمسيس الثانى مع الحيثيين ومايدل فى معركة قادش من الجهاد والكفاح ما قدح قريحة الشعراء والكتاب فى ذلك الزمان ، فصوروا محنة رمسيس حيث أحاط به الاعداء يتوشونهم كل مكان وهو يقاتل داعيا ربه مستنجدا به فازعا اليه ثم منتصرا عليهم ظافرا بهم آخر الامر ، وذلك فى ملحمة طويلة سرت بين الناس ونسبت الى شاعر مصرى يقال له بنتاور .

ثم كان عهد ولده مرتتاح وكان حافلا بالقائع العنيفة التى ابل المصريون فيها اجهن البلاء حتى استخلصوا النصر على اعدائهم الذين انقلبوا على مصر انفضاض الوجش على الرئيسة ، وكان من اروع ما بقى لنا يومئذ انشودة النصر التى سجلت على ما عرف باسم لوح اسرائيل وفيها يحمد الناس ربهم أن يخلصهم من اعدائهم وتممهم بالسلام والامن. ويشكرون للملك أن وضع عن كاهلهم عبئا وخطرا كأنه حمل من نحاس .

ولقد كان المصرى يعتز بوطنه ويفخر به ويدرك مكانته من سائر الشعوب من حوله ويعتز بما يصدر اليها من الحضارة والفن ومن العلم والثقافة ويدرك امتيازه بذلك عنها حيث بلغ منها شأوا ثم تبلغ اليه وكان يقلقه أن تتعرض حضارته تلك لعمار حين تتعرض ليد اجنبى لا يحفظها ، وفى ذلك قالت حاتشبوت بعد ان تولت حكم مصر واصلحت مادم الهكسوس .

« لقد اصلحت الغراب واصمت ماكان نالنا فيسل مجرى الاسيويين (الهكسوس) الى هواره فى الارض الشمالية وكان بينهم يومئذ من البربر من وجها يهدم الى تخريب العمائر جلا منهم بوجود رء »

ولقد كان فى ذلك اعتراف بالهة مصر وفضلها ، واعتراف بأن مصر اول ما خلق الله من البلاد ، وسواء روى مؤلف القصة واقعة صحيحة عن امير ببلوس ام انه انطقه بتلك الكلمات دعاية وتبشيرا ، فان القصة مع ذلك انما تبرز ما وقر فى نفوس المصريين من استعمارهم فضل بلادهم الذى اعتسرف به الاغريق على كل حال ، فلها من العراقة السبق ومن الحضارة الخلق والابتكار ، وتعليم الجبران من البلدان والاقطار .

لذلك كله آمن المصريون الاقدمون بامتيازهم على سائر الناس من الشعوب ، بل آمنوا بانهم هم الناس وحدهم وأن غيرهم من الشعوب دون ذلك ، فاذا تحدث المصرى عن « الناس » فانما كان يعنى بكلمته تلك المصريين الذين سواهم .

والحالة الانسانية حين انفى عن المصريين التعصب وانسب اليهم الفلسفة او نظرة فيها شيء من الحكمة او الصوق . او انسب اليهم الفطرة السليمة وهذا اضعف الايمان . ذلك أن المصرى لم يكن متمسبا لجنس ولا لون ، انما كانت تعنيه الثقافة والحضارة والحياة فى تلك الارض التى احبها وظل يعتبرها موطن كل شيء او « ام الدنيا » كان المصرى هو كل من سكن مصر وتحدث بلسنتها واتخذ عاداتها وتزيا بزياها ، وكان الاجنبى يستطيع أن يكون مصرى اذا اتخذ لغة مصر وعاداتها ولبوسها ولقد أتى الى مصر عدد كبير من الاسيويين والليبيين والزوج فلم يلقوا منها الا خيرا وذلك حين يتصورون بل لقد بلغ بعضهم ارفع المناصب فى الدولة .

اما اذا احتفظوا باجنيبتهم فذلك مايؤلم المصرى فاذا به يشكو من تدفق الاجانب عليها فى فترات المحن الوطنية وفى عصور الضعف

والغزلان في كل يوم ، ولن تنقطع الموسيقى
والرقص بين يديها *

ولم يكتف تحوت بمجرد الأحاديث ، فقدم لها
كأسا من نبيذ وأمر بالغزلان فقربت إليها والموسيقى
فعرفت بين يديها على حين ظل يتلو عزائمه السحرية
كما طفق أخوها يضربها بالعودة *

وتأثرت تغنوت بذلك كله فسكن غضبها ورضيت
الرحيل الى مصر فعانقتها شو جلدان قرحا ، وتقدموا
في موكب تملؤه الفرحة في صحبة المغنين من أهل
النوبة ، وتناول شو طنبورا طفق يعزف عليه راقصا
بين يدي اخته كما تعود معهما في سلام * فلما
انتهى الموكب الى جزيرة قبلة نزلت تغنوت من
الصحراء في صورة غزال ثم طفقت تنظر الى عجائب
مصر ، ولما تطهرت بمياه جزيرة البيجة المقدسة اذا
بها تتحول فتاة رائلة بارعة القوام تفيض ميسرها
نورا ووجهها بشرا ، فلما رآها أبوها عانقها محبورا
وتلقاها الآلات في مكان .. ووجدت في كل معبد
مكلا لها إلى جانب أخيها الذي اتخذها لنفسه زوجا

فلقد ظلت تغنوت ابنة الإله على وحشيتها
وصورتها الضاربة طالما عاشت بعيدة عن مصر ،
فلما هبطت بها اكتسبت دماء ورقة فتحولت الى
صورة الغزال أولا ثم انتقلت الى صورة البشر أو
هيئة « النلس » حين عاشت في مصر واستقرت
في الوطن المتحضر الحبيب *

السياسي . بل لعلمهم يتكبرون صفة المصرية عن
المصري الخالص اذا هجر بلاده وخلع عاداته ولو
كان من بيت الامارة وسليل الاسرة المالكة ، فان
الأمراء من بيت سنوسرت حين استقبلوا سائوهي
بعد غريته التي انفقها في الشام قد وصفوه بأنه
« الأسوي الذي ولد في مصر » .

ولقد كان المصري يشعر وهو في تلك السواحة
الخضراء التي تكتنف النيل أن الحضارة في مصر
وان البداوة في غيرها ، ولقد عبر عن ذلك في قصة
فيها كثير من الإشارة والرمز بأنه :

يروي أن الإله الشمس رع كان يحيا في الأرض
(مصر) وكانت ابنته تغنوت تحيا في صحراوات
النوبة العليا في صورة لبؤة ضارية تجوب
الوديان وعينها تنطق شررا وأنفاسها تزر
لها وقلبها يتقد حقدًا ، وكانت تتبع عبيداه
فتسحقهم وتنهش لحومهم وتلغ في دمالهم *

ولكن رع قد كان يحب أن تعود ابنته إليه وتعشش
الى جانبه لأنها ابنته التي يحبها ، لكي يلدع أعين
أعداءه وتقضى عليهم ، لذلك فقد أرسل اليها ولده
شو مع اله الحكمة تحوت ليغيرها بدينه وألفاظه
السحرية .. فطلق يده من روعها في بلاد أبيها
ووصف لها النيل والحقول الخضراء وقراها الجميلة
ومدنها البديعة حيث تنشأ لها المعابد حين تصود
وتحدث اليها بأنها لن تضطر بعد ذلك الى الفارة
في سبيل طعامها ، فسوف تقيم لها الوجوه





عقله بمختلف الثقافات . وتأثر بالشاعر بيرون في حياته الأولى .

ودفعه بيرون الى شعراء كثيرين ، فراح يقرأ شيلي .. وبوشكين .. وليرمانتوف .. وورديزوت .. وغيرهم . كما راح يقرأ كل قديم وجديد من أدب بلاده .

ولم تأت الحرب العالمية الأولى .. الا واحسن ناظم لمراه الاجلال .

.. فبحر الديمقراطية البحرية التي تعلم بها .. وانضم الى الحركة الوطنية التي تسعى لتحرير بلاده .. وخالف المثقفين والعمال .. واحتك بخبراتهم .. التي كانت تزيد نضجها وثورية .

واشترك ناظم حكمت في احداث الحركة اتقومية العارمة في استامبول بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٢ ، شاعرا ومناضلا من الطراز الأول .

وهكذا بدأ منذ وقت مبكر في حياته يحقق الالتقاء بين احلامه وافعاله ، بين افكاره وآماله ومياعارسه في الحياة اليومية في غمرة العمل .

وبذلك اهتدى الى الطريق السليم في فجر شبابه ، عن طريق حل التناقض القائم بين العلم والفعل ، المسألة التي ساعدت على تناسق اعماله ، وقربته من جوهر الحياة الحقيقي .

وقد استطاع الشاعر أن يزود نفسه ، بمختلف ألوان المعرفة ، رغم انشغاله في غمار تيار الحركة الوطنية ، فقرأ في الفلسفة ، والأدب ، وتاريخ آداب اللغة ، والانثروبولوجيا ، والاقتصاد .. وراح من خلال قراءاته ، يحدد موقفه من الحياة ، ويبحث عن

« ان لم احترق انا ، وان لم تحترق انت ، ان لم نحترق كلنا ، فكيف يمكن للظلمات أن تصبح ضياء »

« ناظم حكمت »

في عام ١٩٥١ ، اضطر شاعر كبير استطاع ان يكتب اسمه في سجل الخلود . واحد من اعظم شعراء عصرنا ، ومكافح ومناضل في شرف من الحرية والديمقراطية والسلام .. اضطر هذا الشاعر أن يهرب من « تركيا » التي أحبها كجأث عيون ، معضلا ان يعيش كبروميستس في طليقيا يتجول في قلب العالم . يواصل رسائله الكبرى التي رهبها حياته .

بدأت حياة ناظم حكمت ، الممتلئة بكل أنواع النشاط الفني والوطني في عام ١٩٠٢ ، في استانبول ، في أسرة متوسطة جاءت من ريف تركيا لتستقر في العاصمة التركية .

وماتت أمه وهو طفل صغير ، أما أبوه فكان موظفا صغيرا بالبحرية ، وكانت مكاتبها قريبة من بيتهم ، فكان ناظم يذهب اليها كثيرا ليعيش الحركة الدائبة على الساحل .. ويرقب المراكب والسفن والبخارة .. وينعم بلحظات وداع الشمس للشاطئ .

كل هذه الأشياء ، امتصها وجدان الشاعر ، كجزء من انطباعات الطفولة ، اللبنة بالحياة ، فجعلته يكتب الشعر قبل أن يتخطى الرابعة عشرة من عمره وهو ما زال طالبا بالدرسة البحرية .

فكانت قصائده الأولى من البحر والمدنية .. والبحارة في الميناء .. والغروب على الساحل .. والسوق والناس . ومع الشعر كان يقرأ ، ويزود

الوسائل التي يعبر بها عن الطاقة الهائلة المخزنة في أعماقه .

وفي سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى ، تأثر ناظم بالشاعر الروسي مايكوفسكي .. وقرأ الكثير من أعماله .. وتأثر بقصائده من ناحية الشكل والمضمون . وقد استطاع أن يلتقي بمبايكوفسكي ، خلال الرحلة التي طاف خلالها بالكثير من بلاد شرق أوروبا وآسيا فيما بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٥ .. فاجتاز : بسماريا ، واليونان ، وإيران ، والصرب ، وجورجيا ، وروسيا ، والهند ، وغيرها .. وكان خلال تطوافه يقرأ كل ما يقع تحت متناول يده ، فيزداد التهاب ظمئه الى المعرفة ولما رغب في توسيع دائرة تحصيله ، رفضت المعاهد العليا في تركيا قبوله ، بيد أنه استطاع في مدينته : استانبول ، أن يتقرب من شعبة مدارسها ومعاهدها ، ويرتبط بالمتقنين الوطنيين وغيرهم من العناصر الشريفة ، التي كانت تنوq الى تحرير تركيا من رقة الاستعمار ومن قهر الرجعية التي كانت تحكم البلاد .

ويبدأ الشاعر في عام ١٩٢٤ حملة منظمة ، ليبحث تركيا من جديد . ويبدأ في توجيهه اشعاره وكتاباته لخدمة هذه القضية . فيكتب العديد من القصائد والتمثيلات التي تظهر للناس في وطنه ، وتحت الجماهير على أن تنب وئبها الكبرى .

وسرعان ما ضاقت السلطات بهذا النشاط الملحوظ ، فأصدرت أوامرها باعتقال الشاعر ، والتي به في سجن استانبول ، ثم في سجن انقره ، لمدة ثلاث سنوات . ومنذ ذلك الوقت ، وحياة الشاعر كلها ، حتى عام ١٩٥٠ سلسلة متصلة من النضال .. والسجن .. والمحاكمات . ومنذ ذلك الوقت ، أيضا ، وكفاحه يتفاعل مع أعماقه ، ليمتخض عن ميلاد أدوع تجربة شعرية تتغنى بها الملايين في بلاده .. وفي كل مكان .

دخل ناظم السجن عام ١٩٣٨ ..

ومن ذلك المكان المظلم البارد ، انبعثت كلمات مضيفة دافئة ، تبث الحياة وتضيء للملايين الطريق ، وتضع الشاعر التركي في مصاف أراجون وبابلونيرودا ..

كان ناظم يحب بلاده .. يحب الناس في وطنه . ويؤمن بطاقاتهم وقواهم غير المحدودة ، لذلك لم يئأس ، ولم ينكس عن الطريق الحق عندما سمع

الطلق بالحكم عليه بشعبية وعشرين عاما .. سل أبشيم . وعطر من نافذة سجنه ، وراح يعنى :

هذه البلاد شبه رأس قرس
أية عدد .. ومن أنا اسمه
يصبح في البحر المتوسط
هذه البلاد ، بلاده ..
معاصم دامية .. وأستان مصقطة ،
وأندام حادة ،
وأرض شبه سحابة من حرير ..
هذا الجحيم ، هذا النجم ، بلاده
لعمري الأبواب الي تقوم على أبواب الآخرين
لعلق إلى الأبد ..
وليكن الناس من أب بكونوا ..
بيدا لاس ..
هذا النداء تدألوا :
أ تسمى كنيسة وحيدة ، حرة ؟
وان يعيش أخوانا أحرارا ، كاشجار العابة ..
هذا النجم ، حلمنا ..

ونظر ناظم فيما حوله . أنه في السجن .. في زنزانة ضيقة باردة .. لكن ، هناك في الخارج أناس .. دفة .. وحياة .. وأمل .. فلم يخاف أن .. ليشارك من زنزاناته دفة الحياة في الخارج .. ولبيد يده لتلتقي بالملايين في الحياة .. ولتعيش معهم لحظات نضالهم .

جملان أحمر وطينه فقيرة .. وشعبه بالنس مسكين لكي يعرف أن في بلاده كنزا دينا ، تحمله قلوب الناس

.. الآن ، فليعيش قدما .. وليشعل الشموع في خيمة الظلام الهائلة التي تمتد في آسيا الصغرى ، وليذب ركام السنين بدفة كلماته ، حتى تكتسب حياته مضمونا حقيقيا ومفزي نضاليا فعلا .

.. ولان ناظم كان يعيش الحياة ، ويؤمن بكل دفتها ، كان يثور على كل ظلم ، ويهاجم كل سييء يراه في بلاده .. فيثور على الكثير من متناقضات عصرنا :

لكن متناقضات « العصر » لم تكن ترسب في نفسه ياسا ما ، ولم تكن تدع السوداوية والميل يتسللان الى أعماقه ، بل على العكس شجعت فيه كل قوى الأمل والاشراق ، ليعمل على أن يتغلب قوى الخير على النزعات الشريرة في الحياة ، حتى تنتصر ارادة الإنسان على الواقع ويصبح سيدا له . وكان هذا الفهم الأصيل للحياة ينبع من فهمه العميق لروح قوائين الجدل التي تحكم علاقات الإنسان بالطبيعة . ومثل هذا الفهم ، أيضا ، هو ما جعله ينظر للأدب والفن بمنظار واقعي ، خال من عقم

المناليات المتبعة ومنهاات الفكر الرجى *
قصائده تبعث فينا الرعشة الانسانية الصادقة *

فهو فى قصيدته « الأحشاء المقدسة » مثلا ،
يصور بانسانية بالغة الانسان الطريد الممزق ، وتتردد
فى تموجات أبيات القصيدة هذه الروح الانسانية
البسيطة بساطة الحياة ، التى تميز معظم قصائده
الشاعر التركي .

وفى قصيدته « البنفسجات الصهباء » ، تعبير
من دفء الحياة ، ففيها - كما يقول الأستاذ محمد
عيتاني (١) - تبرز فجأة صورة المرأة زوج ناظم
حكمت ، التى نراها متوحدة مع الأم والأخت
والبنات ، أى مع كل ما يجعل من المرأة حقا وجمالا
وحنا .. من خلال هذا تشرق صورة الجمال .
فتضى الشمس على جبين الحبيبة :

أيه أنت ، يا من تحلبن الشمس
من جبينك ،

أيتها الطفلة الحلوة ، التى ميونها من ذهب

وفى الكثير من قصائده ناظم ، نجد - دائما -
الواقع يعان من نفسه فى أبيات متفاوتة فى الطول
والقصر ، وكان الشاعر التركي يريد أن يحاكي بذلك
لهجة الحديث العادية لكن الالتفات الفكرية الذكية .
تنبض فجأة ، فى ثانيا هذا الحديث « وفى سباق
القصيدة » بعد أن يسترسل الشاعر فى قصيدة
« البنفسجات الصهباء » فى الحديث الشرى عن :

« القطار الأسفر ، فى الحافلات الضخمة ، تصاعد منه
روائح العرق واللحم والتبغ » ..

أذ به يخلق فجأة ، الى ذروة الشعر ، فتنبض
أوتاره : « بصورة الطفلة الحلوة التى ميونها من
ذهب » ، ولا يعنى هذا النهج أن قصيدة ناظم حكمت
تتروح بين الحالة الشعرية الصافية ، وقفاتهما
السحرية والصورة الجديدة المدعة ، وبين مهاوى
النثر وعاديته .. بل أن الشاعر ليعتمد أسلوبا
بارعا فى سرعة الانتقال من وتر الى وتر ، ليقلب
موضوعه المستمد من الحياة ، ويبدى جماليته ،
التي كثيرا ما تحوى صورا عادية صريحة من حياة
الواقع ، وخطوطا وتفصيل وجزئيات يراها بعض
الشعراء من فئات الحياة وراها ناظم حكمت صلات
يربط بين الانسان الشاعر وبين حياته اليومية التى
يعرف كيف يستلهمها . ولذا يعبد الشاعر فى

خطوطه الشعرية أحيانا الى البساطة فيحملها لانهاية
العالم الشعرى .

والى جانب هذه الميزة ، وهى البساطة فى التعبير ،
التي تميز كل قصائد ناظم حكمت ، نجد حركة أخرى
قد تتخذ طابعا نفسيا جماليا رقيقا : فبعد أن يغنى
الشاعر من قصيدته : الوردة .. والببل .. وضوء
القمر .. ويطردها من « قلب الشاعر » ، لانشغاله
بعثالية أكثر انسانية وأعمق ثورة ، يتحرك الذكاء
وحدة الدهن اللاذع ، ونرى لهذه الحركة امثلة
عديدة فى جميع قصائد ناظم حكمت .

وقد يعلن ناظم فى مجرى قصيدته عن « جماليته »
وذلك انطلاقا مع حسه الانسانى الواقعى ، وتقديسا
للثورة الانسانية ، التى تتضمن أيضا ولا شك ثورة
فى مقاييس علم الجمال ، وهذا ما فعله فى قصيدته
« بيبولوتى » وقصيدة « الرسالة الثالثة الى
تارانتا بابو » وقصيدة « برومينيوس » وسواها .

وناظم حكمت ، يعلن ، بل يعترف جهرا ، بأن
حرارة الحركة ، وظلال المشاق ، وصرخات الجنود ،
قد شغلته عن تلمس القافية ، تلمس الجواهرى :

لا ساع صوب من العالم الآخر ،
ولا صرخ العسا الحب ..

من تسبح السطور ..

ولا تنسى العاصية تلمس الجوهري ..

ولا أنزل حلة ، ولا ريشة مسجورة ..

هذا المساء ، وقد الحمد ..

أنا أرفع ، أرفع بكثير من كل هذا ..

هذا المساء أنا مفن من الدروب ،

أب صوتي عار لا شعة فيه هو صوت ..

يعنى لك أفنية لن تسبحها !

النتج يستقل الى الليل .. وأمامك ..

جيش ، يقتل أحمل ما نملك :

الأمل ، والضحى ، والأولاد (١)

والشاعر التركي أذ يعلن هذه « الجمالية »
الجديدة ، المستمدة من لهب الحقائق الانسانية
الواقعية وصورها ، يتمسك بمفويات ، من أجلها
سجن اثني عشر عاما :

نحن لم يعد لنا فى قلوبنا ..

مكان الوردة ، والببل ..

(١) من قصيدة (برومينيوس) ترجمة الأستاذ محمد عيتاني
فى كتابه « ناظم حكمت » بيروت ١٩٥٢ .

(١) فى كتابه : ناظم حكمت . بيروت ١٩٥٢ .

والروح ، وضوء القمر ..

او كما يقول :

لم يبد لي حيلة ، فلأستدق كاترا جالسين ،
فاكتس لنس البعج !

وهناك طاهرة أخرى ، نراها من خصائص عبقرية الشاعر التركي ، الى جانب الخصائص التي اشترنا اليها ، وهي التمرس العميق بتفاصيل الحياة اليومية والألوان المحلية في كل شبر من أرجاء العالم .. وكان الشاعر يبتعث خصائص البقاع المختلفة في وطن واحد هو « العالم » .. فما هي « الحسنة الحبشية » ، تحمل صفوفا ثلاثة تشكل عقدا من أسنان الأوز الأزرق .. والشاعر لا يهتم بهذه الألوان المحلية الغريبة ، لجماها وطرافتها كما يفعل لوتي وسان بيير .. بل أنك تحس من خلال صور ناظم حكمت وحديثه ، بتلك المحبة الإنسانية الدافقة التي يضيفها على كل الناس في مختلف بقاع العالم . ولكن الرسالة الثالثة الى (تارنتابايو) تتحرك بجمايلة أبعد غورا ، وأصلب مراسا من الصور والأشكال .

ولا شك أن الشاعر التركي ، يصوغ أدوع الصور التكنيكية ويصور أدق الخطوط وأخفها بالحيوية والروعة حين يجابه « المستبد » :

الهدف قباستا ، هناك قريبا جدا ..

قريبا جدا ، فانظروا ..

انظروا ، لقد أصبحت مدفودة ..

الأيام انني لا توأق تصلنا من العربة ..

وانظروا نكت الشرق ، يقتل من بعيد ..

ملوحا ببندييه المخرج بالدم (1)

لكن الشاعر التركي يوفق أكثر فاكتر ، حين يصور انتفاضه على الجماليات القديمة .. ففي « تارنتابايو » انتفاضة على جمالية روما ، وفي قصيدة « بيير لوتي » ثورة على جمالية الغرب كله في نظرته الى الشعوب .. ففي القصيدة الأولى نرى الفتى الحبشي الذي احتسب الفاشست أرضي بلاده ، والطلبان أبناء روما القديمة ، والفتى بحث عن « روما » في روما فلم يجدها :

طيبة اشهر ،

لم سق باب الا طرقتي ،

واطلقت شاربها شارما ،

وساة يساية ،

وحطوة حطوة ،

(1) ترجمة الدكتور علي سعد .

اقتس من روما في روما !

لم يجد روما المجيدة . حيث يحس الأسفار انسانيته ، بل رأى انتحارا بطيئا لجمالية العروس الوسطى العتيقة .. لقد خفت صوت « دانتى » ، وماتت دوائج « ليوناردو دافنشي » ، وحطمت في المتاحف لوحاته الرائعة .. وسبق روفانيل من عنقه الشاحب على جدران إحدى الكاتدرائيات .. ورأى فتى الحبشة كل هذه « الجماليات » التي تشكل عظمة روما الزائفة وقد زالت ، ولكن صورة الحرية تشرق في آخر القصيدة وتوهج في نفس الفتى الحبشي المتجول في أرجاء « روما المنتهرة » ، لأنه يلوح ظل سبارتاكوس ، بطل العبد الثارين ، وهذا الخط السريع الذي يختم به ناظم حكمت قصيدته من أدق الخطوط دلالة على ثقافته وطريقته في الربط بين أحداث التاريخ وأحياء الجميل لرائع من نسيم الدهور .

.. وإي أمل في الخلاص في نفس الحبشي الأسود ، وأعمق وأعظم من صورة سبارتاكوس العبد الذي فك أغلاله وراح يعول في ضواحي روما ؟ انها صورة رائعة ، تصور الحرية المشرقة في (سبارتاكوس) ، وكأنها ترمز الى الإنسان المستعبد ، في هذا الهجن الكبير : العالم !! الإنسان الصاعد لتحرير نفسه ، من قيود انسانيته ، وكان هذه الصورة في نهاية الأمر ، هي ضربة الفرح الأخيرة في حياة شاقة متناوحة مؤرقة !

وناظم حكمت .. ليس من أولئك الشعراء الذين يقولون أي شيء على سجيتهم .. انه عندما يقول فاته يقول شيئا مدويا يهز الملايين . وكما يقول الناقد الفرنسي جان مارسيلاك :

« يستند الكثير من مظاهر قوته الشعرية من التناقض بين الأشياء ، لفسريته لا تنطق حرة إلا اذا قارت في ذهنه الصاد ، من العكرة الغائبة مثلا وبين واقع الحياة الإيطالية الشعبية ، في ظل تلك العكرة العميقة .. » .

أسمعه يقول في مقدمته لقصيدة تارنتابايو :

لاندوتش بيتوموسوليني .

وفي ذات الوقت ، فيسر الأوساط المالية الإيطالية ،

مدير المصرف التجاري الإيطالي ..

الصديق الحميم لليولوي تولوشير ،

يقول لنا في تعريفه للعاشنية ،

مد الحرف « ف » من الوسومة الإيطالية :

« في نظري العاشنية ، تشتمل كل شيء ،

وبدونها لا يوجد شيء فكري أو انساني ،

كل شيء عديم القيمة خارج الدولة » .

وحيث هانس موار من ميونخ ..
يمانق هاري طومسون من ليفربول ..

اما المرأة ، اما الانثى ، واما توقه الى هذه الشمس
اللاعبة التي لم يكن خلق الا بأجديتها فهو يغنيها
اروع ما في عواطفه ، من صدق وحرارة ، وهو
يتحدث اليها في سجنه ، وكان خطوط محياها
مائلة على الجدار ، او كأنها ترتعش « قرب الشجرة
الصغيرة » في فناء السجن ، او كأنها تحرك هذه
المدفأة وتمس بأناملها جرتها الخزفية المستندة الى
الجدار .

ان وجود المرأة ، يملأ سجن ناظم حكمت .
وهنسا ، تفتنق في صدر الشاعر نشوة
الفناء ، بحدود الجدران ؛
وفي مفيد آخر أيام عمرى .
سوف اراك وارى اسدثالى ..
وليه احمل من تحت الثرى ..
تبر حسة الاعنية التي لم تنته ا

ان كلمات الشاعر التركي ، تشق الظلام ،
وصمت الفجر ..

انها يحترق ، يحترق ، كما احترق (كرم) بطل
الاسطورة التركية ، التي تحكى أن حبيبته ماتت ،
نحزن عليها حزنا مفرجا .. واراد ان يرتدى ثيابها .
قيل له ستحترق لو فعلت ، ولكنه كان يحبها ..
فارتدى ثيابها .. واحترق ..

وما اعظم نبرات الشاعر ، حين يجلس في سجنه
يحطل ايامه الحبيسة ، ويسداع باسمه .. فشمسة
بتعائق التوتب بشهوة الحرية ، فاذا بهما نوع من
الوجد الصامت العميق ، ولعل ينابيع السجن ،
بكل ما يحيط بها من تفاصيل يومية دقيقة ،
وحسرات وآمال ، ان تكون اقزر بناييع الشاعر
التركي .. فهذه القصائد تضعه بين أعظم شعراء
العالم ، بين أولئك الذين عاثوا قضية الانسان ،
وكانوا بحياتهم وشعرهم اصدق تعبير عن مأساة
الحرية .

ويوسمنا ان نقول ان رسائل ناظم حكمت
وقصائده في السجن ، من اصدق الشعر واحفله
بالحرارة والجمال والصدق .. ففي هذه القصائد
تنبض عفوية العاطفة الشعرية الاصيلية ، وترتج في
عصب الكمال ؛

ولادراك النظام الذي تحقق فيه ،
هذه النكرة العظيمة والشاملة ..

لا ينبغي ان نذهب الى اوتيل برتوليو سبلديد ،
لرؤية الناس مجسمين في صالونات

سائق بالاسواد التي تكاد تكسف شمس ايطاليا ..
ولكن ينبغي ان نحذر الى الاحياء الشعبية ،

لان : « الواقع ان أكثر سكان هذه الاحياء »
قد ادمجوا في الدولة معوم كبير ؛

لهم مفهون في فهم السجون ..
او في مخاطر البوليس ،

او في مكاتب جباية الضرائب .

وهكذا فهم يمانولهم ، وانما ونظريا ..
ان لا قيمة لشيء خارج الدولة ؛ (١)

ثم هو يحيى (هنرى مارتان) الفرنسي الذي
رفض ان يسلط النار على شعب الهند الصينية ،
فحكم عليه حكام فرنسا بالسجن خمس سنوات ،

وهو يستوحى (ييزدجي) الشاعر الهندي ومصائر
الانسان في كل مكان ، على الأرض المملية ، فلا
يهمل (العالم الأصغر) ، بل يقيد نفسه الكبيرة
بعبودية هذا الانسان « الذي وضعوه في الاغلال » .
ولا يسمح الشاعر لعينه ان ترتفع الى الانلاك
الروشيئة ، فهو يرى أن عظمة هذا المقعد « ايدي يدي
واعرض مجدا من الكواكب والنجوم ؛

ان ذوة انسانية واحدة ، تمدل في نظر حكمت ،
بل تفوق بقيمتها كل ما في الكون من أشياء جميلة .

ان فكرة الفرح ، بل حقيقة الفرح النابضة من
اعماق المأساة لم تعد وهما تغذي به الروح واقعا ،
وتزور فراديسها المصطنعة ، ولا خياللا
بطوليا رومانسيا تعوض به النفوس المعقدة عن
عجزها وحدودها ، بل الفرح عند ناظم حكمت ، كما
يتضح من قصائده في السجن ، نشوة انسانية ،
يرتعش فيها الصفاء والنفطة ، لانها تنبع من تخطي
التهم والعبودية ، وأشراف الانسان الصاعد .

ويطير قلب الشاعر الدافئ الى اعماق الاطلنطي
.. وكانما يرغب في ان يرتاد الكون كله ، بحشا
عن انسانية الانسان ، المبعثرة المملية ، وكانما لا
يكفى احساسه البشرى بالمدن وما فيها من مظاهر
الحياة العارمة ، وصور البؤس .. بل يتغفل الى
ابعد مجالات مآسيها ، فيفوس الى اعماق الاطلنطي
.. حيث القرقي .. والفواصات ؛

(١) ترجمة الاسناد محمد عيتاني .

جديد بعد أن كان قد كتبها في تخطيطات سرية
في السجن .. ومن هذه المسرحيات « البطل بدر
الدين » التي يروى فيها سيرة فلاح بطل قاد شعبه
في القرن الرابع عشر ليقاوم الطغيان ، ويدعو الى
الحرية .. ثم شق في سبيل ذلك الهدف ، بعد
أن هزم في معركة فاصلة .

وكما حقق قلب ناظم للانسان في كل مكان ،
حقق ايضا من أجل مصر ، عندما ارتفع صوتهمدوبا
في قصيدته بورسعيد التي كانت بمثابة صيحة :
ارفعوا ايديكم عن بورسعيد ..

وقد اسمى ناظم هذه القصيدة بد « يا هينى ،
يا حبيبى » .

الى يغنى بها بصبي مصرى من ماسحى الأحذية
قال فيها :

مصورى اسمر ونحيف ..
من صدق الذريع ..
مصورى حيد ..
مصورى من داح نفس الالفة ؛
يا حبيبى .. حبيبى ..
بعد حرف بورسعيد .. ولما تصور ..
عدا لاصباح راح صورته في الصحفة ..
وعاد من .. في الذي ..
يا حبيبى .. يا حبيبى ..
مثل صخرة التاريخ (١)

واخيرا مات ناظم حكمت .

مات في ٣ يونيو الماضى ..

مات ، لكنه كما ذكر من قبل ، سيظل حيا في
كل الأشياء الجميلة : في حمامة بيكاسو البيضاء
.. وفي اشعار أراجون .. وفي الناس في بلاده
.. وفي اوطان اخرى كثيرة .

انه سيعيش دائما ، لانه رمز للتضال المستمر
ضد قوى القهر والطغيان في جميع اشكالها .

لو ارسلت لى مدينتى استانبول ..
بواسطه البعوث السيد موى ..
سدوق هروس ، سندوقا من السرو ..
ولو فصح تاركا جرس العمل ..
الصغير يرن « تلبش » !
فيخرج منه لغتان من كبار شيعة ..
وروجان من القمصان ..
وسادين بضاء مطرزة بالفضة ..
وأرعد « لاؤند » في كيس سمير من الل ..
وآب ..
بو حرج اب من دخله ..
فأحسك على السرير ..
وسأع تحب فديك حدي ..
الحيف كجهد الذهب !
وسأبى امانت حافس الراس ..
مقود اليدين ..
سأناملك مسجورا ..

كم انت جميلة يا الهى ! كما انت جميلة !
لغى 'تسناك هواه استانبول وماؤها ..
ولى نظرك ميايات مدينتى
ايه يا سلطانى ، ايه يا مولائى ..
لو انك سمحت ولو تجرا فيك فاه
فسيكون كمن يشق ويشق استانبول ..
على حلق (١)

في عام ١٩٥٠ ، ومع اصوات الثلايين الذين
تجمعوا ليطلبوا بالافراج عن ناظم حكمت ، اضرب
الشاعر التركي عن الطعام ، حتى اوشك على
الموت .. فقد احس انه لا بد من عمل ايجابي للتحرر
من السجن .. وكان الاضراب هو الوسيلة الوحيدة .

كان مستقبليا في زنزانته ، وحيدا ، لكنه لم يكن
يشعر بالوحدة ، كان يحس باصوات له تلمع عيونهم
فوق راسه ، ويطالبون باصواتهم الافراج عنه .
خرج ناظم الى الحرية ، عام ١٩٥٠ ، وعاد يسير في
الحياة .

وعاد يشدو .

بلا قضبان ، وبلا ابواب .

ليغنى مع الآخرين ، اناشيد الحياة .

فيبدأ يكتب الكثير من القصائد .. كما كتب بعض
المسرحيات .. وأعاد كتابة بعضها الآخر على ضوء

(١) من رسائل وصال ناظم حكمت في السجن - ترجمة
الاستاذ محمد عيسى . (بيروت) .

(١) من قصيدة « يا هينى يا حبيبى » التي كتبها ناظم حكمت
في ٢٥ ديسمبر ١٩٥٦ - وترجمها الشاعر عبد الوهاب البيضاى .

« في شهر يونيو الماضي نجح العلماء السوفيت في إطلاق سفيتي الفضاء « فوستك » و « فوستك ٦ » للدوران حول الأرض ثم استعادتهما مرة أخرى . وفاد السفينة الأولى الطيار بيكوفسكي فقطع في رحلته حول الأرض نحو مليوني ميل في خمسة أيام بلياليها أتم فيها ٨٢ دورة أو ما يوازي ثمانية أمثال المسافة بين كوكب الأرض والقمر . وفاد السفينة الثانية عاملة للصنع والتشييد ترشكولا التي مكثت لثلاثة أيام كاملة في الفضاء أتمت فيها ٥٠ دورة حول الأرض .

وعقب هذا النجاح الباهر الذي أحرزه الإنسان في أبحاث الفضاء ، تكهن كثير من العلماء بأن غزو الإنسان للقمر أصبح أمرا قريب المآل . فهل سيتمكن الإنسان حقا من أن يهبط على سطح القمر ويعود مرة أخرى إلى الأرض ؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب تجميع قدر كبير من المعلومات العلمية عن القمر قبل أن يجازف الإنسان بالقيام بهذه الرحلة . وفي هذا المجال سنعرض ملخصا لمحاولات الإنسان استكشاف القمر وعما إذا كانت الأحوال الطبيعية السائدة على سطحه تساعد على قيام الحياة هناك ؟

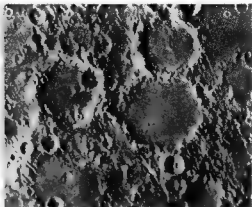
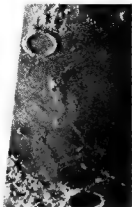
وسئل دواسة القمر :

القمر تابع من توابع الأرض ، بل أنه التابع الوحيد لها وأحرز الإحرام السماوية إليها . ولد بدأ اهتمام الأنسبان بالعلم منذ فجر التاريخ من مجرد النظر إلى السماء بالعين المجردة ، وتنبع أشكال هذا التوكب في مشاكله المختلفة من الهلال إلى البدر إلى المحاق . ومنذ تديم الرمان أيضا لاحظ أهل مصر وأهل بابل وغيرهم انتظام دورته وأوتباطها بعدة الأيام والشهور ومواقع النجوم المختلفة ، فاستخدموها في حساباتهم الفلكية .

لم مرت دواسة القمر بعد ذلك في مرحلة جديدة أكثر تقدما في المصور الوسطى ، وذلك بعد اختراع المنظار الفلكي أو منظار جاليليو (التلسكوب) الذي يمكن الإنسان من الرؤية من بعد . ومنذ ذلك الوقت حدث تطور كبير في صناعة العدسات والمناسير ، بلغ من دقتها إمكان تمييز معالم على سطح القمر اليوم تبلغ مساحتها نحو نصف ميل من الأميال .

من خلال الرؤية بالمناسير الفلكية ، أخذ العلماء يحفظون على الورق خرائط لعالم سطح القمر رأوا مساحات شاسعة متبسطة تشبه بحار الأرض ومحيطاتها ، فأطلقوا عليها أسماء مثل : بحر الأحلام والبحر المحيط والبحر الجنوبي و بحر هيمبول وغيرها ، كما رأوا قمعا لجبال ومخيمات لبراكين حامدة . وبلغ عمر بعض هذه الخرائط القمرية نحو ٢٥٠ سنة . بيد أن تلك الخرائط كانت مدعاة للمعتقد لآل حبال المرء بسبب دورا كبيرا في تمييز معالم الصور التي أراها العين من بعد . وكان أن استعان العلماء من النظر بالعين بآلة التصوير الفوتوغرافي التي تسجل صوراً لسطح القمر في نمازله المختلفة أكثر دقة وأمانة ، بيد أن هذه الصور عن الأخرى لم تستطع تمييز مساحات تقل من نصف الميل كما ذكرنا أمعا .





صورتان فوتوغرافيتان يوضحان معالم القمر ، وتري منهما التضاريس النائية التي تعاكى فوها اليسرى تشاهد سلاسل جبال وعرة وفوهات

للتجمل على حافة القمر ، كأنما هو يرى ذلك يعتقد بعض العلماء بوجود غلالة مثل غاز ثاني أكسيد الكربون وغازي الأ القمر . أما بشار الماء فلم يثبت وجو الأكسجين اللازم للحياة الكائنات ، وبالأخص أن الغلاف الجوي يعتبر ح عنها الإشعاعات الصادرة ويطغى من دج لم قطي التقيض من الأرض ، نجسد الحرارة على سطح القمر ، فالنصف احراره منه ١٢٠ درجة مئوية أي تريا جها الصعير المتجم من القمر ، حيث لا درجة البرودة بله الى نحو ١٥٠ درجة سطح القمر يبدو ومرا تنفثه دوائر ا يتراوح شكل القرحة مبداء بين ٢٠٠ كم واحد ، كما شوهدت مساحات كبيرة من هي الاخرى وتظهر معتمة في الصور ، و العلماء أسماء الجبال . والى جانب هذه أخرى تعاكى سلاسل الجبال أو الاخاديد و وهذه قد حار العلماء في تحليل حقيقتها ، ويرى فريق من علماء الجيولوجيا أن تلك التي تبدو على سطح القمر مردها الى نور ويمارس هذا الرأي فريق آخر من العلماء نتيجة لاستخدام التياراتك سطح القمر ، وبسب حرارة شديدة تعمر الصعود متشبه على الدائرية التي أحدثتها البراك . ولما رأى ثالث يجمع بين النظريتين ، نظر بطريقة استخدام التياراتك الكروية سطح ا التضاريس . إلا أن أحد العلماء السوفيت الحدادين بد حية على سطح القمر بدليل الكشف من غاز نا مائيلاف الضوئي ، وتحتاج هذه الملاحظ التأكيد .

وقد دراسة تضاريس القمر أهمية خاصة في نشأة المجموعة الشمسية بأسرها ، إذ العلوم أن لا تزال على حانتها الأولى التي تكونت عليها و التضاريس المختلفة كالماء والرياح وهي لا وجود ا القمر .

هل الحياة ممكنة على القمر :

وتنتقل بعد ذلك الى بحث إمكانية الحياة على فنجد أن الحياة كما نعرفها على الأرض غير محتم كوكب القمر وذلك بالنظر لعدم وجود غاز الأك

وفي عام ١٩٥٧ الميلادي دخلت دراسة القمر في مرحلة جديدة ، وذلك ضمن برنامج بحثو السنة الجغرافية الدولية أو سنة طبيعيات الأرض ، التي أطلقت خلالها الأبحاث الصناعية لدراسة طبقات الجو العليا والغلاف الخارجي للأرض ، وشملت تلك الدراسات قياس الضغط والحرارة والإشعاعات وقاسرها على حيوانات التجارب ، وسرت كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي في إطلاق هذه الأبحاث وفي نفس السبوح أحمله لها بنية الحصول على أكبر مد من المصروف المطروح .

وفي الرابع من أكتوبر عام ١٩٥٩ انطلق سفينة السوفيت صاروخا للسفينة يحمل أجهزة علمية ليصور حرب القمر نفسه .

ولقد أرسلت الأجهزة المذكورة لأول مرة في تاريخ البشر صكورا واهب الغنى للقمر الذي لا يظهر لسكان الأرض أبدا . كما أثبتت الأجهزة المذكورة عدم وجود هزام من الإشعاعات حول القمر ، وأن الجبال المغناطيسية للقمر ضعيف جدا أن لم يكن معدوما .

وفي السنوات القليلة الماضية استخدم العلماء وسائل أخرى لدراسة القمر ، منها تحليل الموجات الكهرومغناطيسية واستفادوا من الأشعة تحت الحمراء وموجات الرادار المتكسبة من سطح القمر نفسه . ومع ذلك فلا تزال معلوماتنا عن القمر سطحية ، لا تسمح لفهم العلماء بتحمل وزر إرسال بشر في سفينة فضاء ليهبط على سطحه قبل أن تتخذ الضمانات الكافية لسلامته - على الأقل في الوقت الحاضر .

والخطوة التي يجب أن تسبق هذا العمل هي إرسال صواريخ تحمل أجهزة دقيقة لجمع عينات من سطح القمر ومن جوه وتحليلها ، والحصول على مزيد من المعلومات الصحيحة عن طبيعة هذا الكوكب ، قبل أن يناسر الإنسان بالهبوط على سطحه . وتشير الدلائل إلى أن في الأمكان تحقيق غزو الإنسان للقمر خلال السنوات العشر القادمة ، وربما شهد جيلا المامر هذه التجربة الأولى من نوعها في تاريخ الكون كله .

ماذا نعرف عن القمر ؟

القمر كما ذكرنا هو أقرب الأجرام السماوية الى الأرض ، ولا يمتدعي تعدد عنها بأكثر من ربع مليون من الأميال ، أما من حيث الحجم فأصغر بكثير منها . وهو كروي الشكل ولكن ليس تام الاستدارة ، يبلغ قطره نحو ١٧٣٩ كيلو مترا بينما يبلغ قطر الأرض نحو ١٢٧٨٨ الكيلو مترات . أما من حيث الكلفة فتزيد كلفة الأرض من القمر بأكثر من مائة مره .

وبينما يبعد بالأرض غلاف جوي سكن من حطب من المرات وخفا الماء ، نجد أن القمر ليس له غلاف جوي ، وأن وجد مثل هذا الغلاف فهو رقيق جدا . والدليل على ذلك أنه إذا مر القمر أمام نجم من النجوم فإن الاجر يختفي فجأة عند دخوله في حائه القمر . فإذا ما كان للقمر غلاف جوي شاهدنا صورة مشمسة

من أثار أوارم الحياة للأنسان والحيتان والنبات على السواء . كما أن عدم وجود غلاف جوي حول القمر هو المسئول عن ارتفاع درجة الحرارة في النصف المضيء منه إلى درجة تزيد عن درجة غليان الماء ، وانخفاضها في النصف المظلم إلى ما تحت الصفر المئوي بكثير . وليس من المحتمل وجود كائنات تستطيع الحياة في تلك الظروف ، أصف إلى ذلك أن الضغط على سطح القمر يقرب من الصفر ، لعدم وجود غلاف جوي أيضا . ومن شأن هذا أن تنفجر شرايين الإنسان إذا جيل على سطح القمر .

دور - بعد حسمه بأدوية خاصة ميكية الضغط والحرارة ، كذلك إلى بردها بواد الفضاة ، والحيادية في سطح القمر دائما جدا بالنسبة لما هي عليه الحال على سطح الأرض ، بمعنى أن القمر معزول قليل يستطيع الفتح إلى أمتار عديدة فوق سطح القمر ، والجري بسرعة تعوق سرعته العادية على الأرض .

أجراح - كما أن انعدام وجود غلاف جوي من شأنه أن يعرض لأسباب الانشعاعات الضارة بالعلايا الحية إذا تعرض لها الكائن لوقت طويل ، مثل الأشعة فوق البنفسجية وغيرها .

والأصوات لا تستقل في الفضاء على سطح القمر لعدم وجود غلاف جوي تنتشر فيه ، بيد أن الإنسان إذا ما أدنى أذنيه من الأرض أصلبة فإنه قد يسمع قرعة تصم الأذان نتيجة اصطدام النيازك بسطح القمر .

ومن الطبيعي أن الإنسان سوف لا يتأخر بالهبوط على سطح القمر ما لم يدرس معالاه بدقة أكبر ، وما لم يحصل على صور تلفزيونية دقيقة لتفاصيل السطح وشكله .

وقد دلت الدراسات التي أجريت على انعكاس موجات الرادار من سطح القمر أن هذا السطح مسطح إلى حد كبير ، وهذا ما يعني أن ارتفاعات الحبيطة بقنوات البراكين قار درجة الانحدار للسطح لا تزيد عن ٥ درجات بالنسبة للأفق .

ويزي علماء أجروا بأن تربة القمر مخرى من حصى من الراب الأكبر يغطي فيها المره إذا وقف عليها . ومن حصى حبيطة الطبقة أنها لا تظهر الألوان المختلفة التي تراها على الأرض إلا بعد أن لم بالفلان الرمادي بدرجاته المختلفة بعد أن تترك في الظل على القمر . وقد أجريت بالفعل دراسات بالبال بالبال بالبال على الألوان على سطح القمر خلص العلماء منها إلى سيادة الرمادي هناك ، كما أن من المرجح أيضا وجود طبقة رقيقة من التربة لا يزيد سمكها على ميليمترات ، مكونة من الحبيبات النشطة ضوئيا ، لتخرج حين يستطع عليها الضوء وتعكف تنوعها لبعض الوقت بعد زواله .

وقد تمكن العلماء بوجود هذه الطبقة من دراسة القمر في وقت الصدف ، ومن تسجيل أبحاث ضوئي خالفت من السطح في كل الوقت .

كما درس علماء آخرون الخصائص الحرارية لسطح القمر بواسطة الأشعة تحت الحمراء ، ووجدوا أن سطح القمر مائل للحرارة إلى حد كبير ، وحين يحدث القمر غسوف لخفض درجة الحرارة على سطحه فجأة بنحو ٢٠٠ درجة مئوية .

تركيب مادة القمر :

ومع المسائل المعقدة التي يجدر حلها قبل هبوط الإنسان على سطح القمر موضوع المادة التي يتكون منها القمر سواء كان ذلك على القشرة السطحية أو تحتها . فقد وجد أن كثافة القمر أي الكتلة التي يعتمدها الستينيمر المكعب منه هي ٣.٣٤ جرام . وقد توصل العلماء إلى تقدير هذه الكثافة من قياس حجم القمر بحسابات فلكية ، ومن تقدير كتلته من حساب حركة دورانه . وعلى هذا الأسس يلاحظ أن مادة القمر أخف وزنا من مادة الأرض نفسها التي تبلغ كثافتها مرة ومضى ذلك اختلاف تكوين الصخور والمعادن على الكويكبات ، أو وجود مواد حبيطة على القمر بسببه أكبر منها على الأرض . ويرى بعض العلماء أن القمر يحتوي على نسبة كبيرة من أكاسيد الحديد وهي أخف وزنا من الحديد نفسه ، أو أن هناك ذوا كبيرا من الماء أو الجرافيت المحتبس في باطن القمر ، وكلا الأمرين يلتزم للآباد في الوقت الحاضر .

ويبدو أن النشاط الإشعاعي ضعيف في قشرة القمر ، يمكن الحال على الأرض . وإلى نشاط المواد المشعة تزداد تلك الحرارة الشديدة التي تصير مسخو قشرة الأرض وتظهر بعض المعادن على سطحها ومن أهم العناصر المشعة في القشرة الأرضية عنصر البوتاسيوم الذي تنبث عنه أشعة « جاما » ، ويسود الاعتقاد بأن هذا العنصر غير موجود على القمر .

وللاحظ أن الحرارة الشديدة التي في طبقات القشرة الأرضية الداخلية ينجم عنها اختلال التوازن بين الطبقات ، مما يكون مفعلا لحدوث الزلازل والهزات الأرضية .

فماذا لم يكن الحال كذلك في قشرة القمر ، لانتفاها إلى المواد المشعة ، فإن الأمر يقضى إرسال أجهزة دقيقة لقياس الهزات على سطح القمر . ومن تقياس انتقال الموجات في طبقات القمر الداخلية يمكن التكهّن بتركيب مادته وتصرفه خواص العناصر التي في مركزه أو نواته وهل هي صلبة أم سائلة ، كما يمكن التكهّن أيضا بالجيال الفناطيس للقمر .

وقد ميّنت تسجيلات محطة الفضاء التي دارت حول القمر عام ١٩٥٩ ضعف المجال للمناطيس للفضاء مما يبيّن على الاعتقاد بأن مركز القمر مواد غير منصهرة .

أما عن الوجه الخفي للقمر الذي لا نراه أصلا من كوكب الأرض فقد وضح من الصور التي التقطتها محطة الفضاء السوفيتية قلة المساحات المنخفضة فيه وهي التي تصروف بالبحار القمرية ، ولم يمتد العلم بعد إلى تحليل لهذه الظاهرة ، وجدير بالذكر أننا يمكننا أن نرصد من سطح الأرض مساحة تزيد على نصف مساحة القمر بقليل نظرا لكونه ونقله في تلك والمساحة العلوية التي تراها تبلغ نحو ٥٩ ٪ من سطح القمر .

نشأة المجموعة الشمسية :

ومما لا ريب لها أن استكشاف القمر بوسائل جديدة ودقة أكبر يستيعح للأنسان معرفة طبيعته وتركيبه صورته وأثره ، وسيتلى كل ذلك شيئا كبيرا في نشأة المجموعة الشمسية بأكملها . فبالنسبة لسطح القمر لم يزل يتركز على نظرية الأولى التي ظهرت في القرن الماضي ، وهي أن القمر نشأ من كوكبنا . وشأنه كان وجه الأرض قد تغير وتبدل كثيرا منذ نشأتها الأولى بفعل تلك العوامل ، ومن تأثير تفاعل الغلاف الجوي مع الغلاف الصخري ، فخلال ليس كذلك على القمر .

ولكن كانت أقدم الصور المعروفة على الأرض يرجع مدها إلى نحو ثلاثة آلاف من ملايين السنين ، فإن النيازك التي سقطت على الكوكب والأقمار في مجموعتنا الشمسية أقدم من ذلك العهد بكثير .

كما يسود الاعتقاد أيضا بأن الحياة لم تدب على ظهر الأرض في مياد نشأتها مباشرة ، ولكن بعد مدة طويلة فثرت بألف مليون أو أكثر من السنين . وقد ظنت الأرض خلال تلك الفترة خلوية من الأحياء ومن معالم الحياة .

ويرى العلماء أن هذه الصورة القديمة للأرض التي لم يتيسر لسكانها رؤيتها فيها ، يمكن مشاهدتها اليوم على سطح القمر نفسه ، ذلك الكوكب الذي يدور حول الأرض ويتبع مساره حول الشمس . كما أنه تعرض لنفس ظروف الفضاء الخارجي في النشأة الأولى للأرض تماما ، ولا يزل محتفظا بظامه الأصلي القديم .

كما في حيث نشأة القمر نفسه للاعتقاد أنه كان جرما سماويا يسبح في الفضاء ومنعما اقترب إلى حد معين من الأرض جذبت إليها ودأب في فلكها ، وقد حدث هذا الأمر منذ وقت قصير نسبيا . وهذه النظرية هي الأخرى من المسائل المعقدة التي تحتاج إلى دراسة أكثر وتفصيل . كما يسود الاعتقاد أيضا بأن المسافة بين الأرض والقمر لم تكن ثابتة طول الوقت .

وبعد : فيتضح مما تقدم أنه لا يزال أمام العلم طريق طويل من قبل أن يتمكن الإنسان من الهبوط على سطح القمر والاستيطان فوقه أو العودة مرة أخرى لأنه الأرض .



مكتبة الشعر

صفحة

٩١ المجتمع البدائي : روبرت . هـ . لوى . عرض : سعد زغلول .

في تحقيق التراث

٩٧ فتوح مصر والمغرب : تاليف : ابن عبد الحكم . تحقيق : عبد النعم عامر . نقد : د . حسين نصار .

في المكتبة العربية

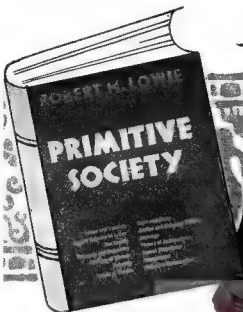
- ١٠٣ « مسرح برنادشو » تاليف : دة على الراعي « عرض : د . محمده خندوز /
- ١٠٤ « الاصمعي » تاليف : دة احمد كمال زكي . عرض : د . ماهر حسن فهمي
- ١٠٥ « عصفير » تاليف : عبد السميع عبد الله . عرض : يوسف الشاروني
- ١٠٧ « العسكري الأسود » تاليف : يوسف ادريس . عرض : محمد عبد الله التميمي
- ١٠٩ « حقائق عن عبد الرحمن الجبرتي » تاليف : دة محمد اتيس . عرض : جلال السيد .
- ١١٠ « التاريخ اليوناني » تاليف : دة عبد اللطيف احمد على . عرض : كمال ممدوح حمدي .
- « المنهج في نقد الشعر الحديث »
- « الأسطورة في الشعر المعاصر » تاليف : اسعد رزق
- « البحث عن الجسدور » تاليف : خالدة سعيد . عرض : غالي شكري

١١٢

في المكتبة الغربية

- صورة لهيمنجواي . تاليف : ليليان روس . Portrait of Hemingway.
- ١١٧ عرض : صبري حافظ
- « التقاليد العظيمة » تاليف : ف . هـ . ليقيز . The Great tradition.
- ١٢٠ عرض : وديع كيرلس .
- جورج برنادشو : رجل القرن . تاليف : ارشيبالد هندرسن
- George Bernard Shaw, Man of the Century.
- ١٢٢ عرض : جرجس فؤاد الرشيدى .

كتاب الشهر



PRIMITIVE SOCIETY
by **ROBERT H. LOWIE**
New York, Harper Zorchbooks, The
Academy Library, Harper &
B. Fothers, 1961.

المجتمع البدائي

تأليف
عزى وتلخيص

beta.sakhril.com

التي يعتبرها نقطة البداية في دراسته « للتنظيم » الاجتماعي لهذا المجتمع ولول وحدة اجتماعية يجدر اعتبارها في هذا الصدد .

من الناحية البعيدة : فإن العاشرة الجنسية محرومة تماما في حدود الدائرة الضيقة للأسرة فليست هناك قبيلة مثلا .. ليحظ العلاقة الجنسية بين الآباء والأبناء ، وحيث يسمح هذه العلاقة (نواجا) بين الأخوة ، فليس ذلك نتيجة للبدائية كما قد يعتقد البعض ، ولكنه نتيجة للمبالغة في الحرص على نماء الدم مثلما كان يحدث في مصر القديمة حيث يتزوج الملك أخته حين لا يجد من نساها في النزلة ورفعة الدم .

وفي هذا المجال فإن هناك مجتمعات بدائية كثيرة تحرم الزواج من الأقارب إلى مستويات معينة من القرابة . بل أنها قد تحرم الزواج من نفس القبيلة أو حتى من القبيلة الطفيلة . ونعبر على الزواج من خارج حدود القبيلة أو ما يعرف بالـ exogamy

يقول « دوبرت لوى » في مقدمة كتابه هذا أنه كتبه أصلا لكي تتاح لملءد الاجتماع فرصة التعرف على وجهات النظر الممارسة لملءد الأنثروبولوجيا فيما يتعلق بالبناء الاجتماعي للمجتمع البدائي . ويتجه الدارس إلى أن دراسة المجتمعات البدائية لا تعنى بالضرورة وجوب تبرير وجودها .. وأنه في كتابه قد اهتم في المحل الأول بدراسة « التنظيم الاجتماعي » في المجتمع البدائي .. ومن ثم الأقسام التي ينقسم إليها هذا المجتمع وبوفاائف هذه الأقسام ومعالقاتها المتبادلة وبالعوامل التي تؤثر في نموها . ويقع الكتاب في حوالي أربعمئة وخمسين صفحة من القطع المتوسط تضم خمسة عشر فصلا يعرف فيها « دوبرت لوى » لأوجه المجتمع البدائي التي قرر أنها محل اهتمامه الأول في دراسته هذه .. وهي أقسام المجتمع من حيث أنها « تنظيم اجتماعي »

● في الفصل الأول بعد المقدمة ، يعرض المؤلف لفكرة الزواج في المجتمع البدائي باعتباره أن الزواج مدخل إلى التعرف بالأسرة

بينما نعر مجتمعات أخرى على أن يكون الزواج من داخل القبيلة وهو ما يعرف بالـ endogamy وهو نظام يسود حيث ترتفع أهمية التمييز الإجنسائي كما يحدث اليوم مشكلا في بعض الأساطير الأرستقراطية المتحضرة في أوروبا وغيرها .

ولقد يتم الزواج في المجتمع البدائي مقابل ما يشبه «الطوطة» يدفعها الرجل لوالده الزوجة . ولقد يتم بالشراء حيث تكون المرأة مجرد متاع يمكن أن يباع ويشتري . ولقد يكون من الممكن أن يرث الابن الأصغر أو القريب من درجة معينة زوجة رجل آخر بطريقة آلية بعد وفاته . ومن ناحية أخرى فقد ينتقل الرجل من حلقه لآخر . على أن نظام الزواج بالشراء هو الأكثر شيوعا حيث تعتبر المرأة في كثير من المجتمعات البدائية مجرد متاع متقول قابل للارت كالأشياء تماما . ولقد يدفع لمن المرأة لأنها أو لأنها .. ولقد يدفع لأهلها ما أخوالها حسب العرف الذي يجري في هذه المجتمعات بالنسبة لأفضلية النسب .

كما أن هناك من الزوجات ما يتم باخفاف الزوجات أو أسرها في الحرب .. أو حتى بعد الانتصار في منافسة على امرأة معينة هي ولو كانت متزوجة بالفعل .. وهو شكل اتفرع من الزواج بالقرعة .

كما أن هناك أيضا الزواج بعد حب متبادل حتى ولو كان ضد رغبة الكبار ، وهذا النوع يعتبر في بعض المجتمعات البدائية أرقى أشكال الزواج .

أما بالنسبة لنوع القرابة المسموح بالزواج في حدودها .. فهناك مثلا الزواج بأبناء الخوالة أو العمومة . ولقد يحرم الزواج في أثناء الرجل وبنات شقيقته أو بين أبناء المرأة وبنات شقيقته بينما يحلح بين أبناء الرجل وبنات شقيقته أو بين أبناء المرأة وبنات شقيقها وهو ما يعرف بالـ sibling وهي تعني من «التأخية» (البيولوجية) صلب الأب يعرف النظر عن توهم ذكرها أو أتنا حيث يحرم الزواج مع الأخلاق .. ولقد أغفل المؤلف في إيراد الإشارة على ذلك بين مختلف المجتمعات البدائية في أرجاء العالم .

● ولقد وجد المؤلف أنه من الضروري بعد ذلك أن نتحدث عن تعدد الزوجات Polygyny ومن تعدد الأزواج uPolyandry وعن شيوعية المملأة الجنسية Sexual Communism وهو حين يعرض للنوع الأول يعبر المدارس من أن يقع في الخطأ بالنسبة لفهم الضرورة الملحة التي في هذا الشكل من الزواج . فهو يرى أن المجتمع المعاصر تتساقط فيه النسبة عادة بين الرجال والنساء . ولكن حيث لا تتساوى هذه النسبة فإن تعدد الزوجات قد لا يصبح ممكنا فحسب ، بل وفرضيا . ويؤكد المؤلف أن تعدد الزوجات ليس أبدا دليلا على الميزة الأقل للمرأة .. فربما تزوج الرجل بإمرأة أخرى لجرد أن زوجته الأولى حشنته على ذلك حتى يعجز بإمرأة أخرى تساعدها في أداء الحياة المنزلية ! ومن ثم يمكن أن يكون تعدد الزوجات في هذه المجتمعات نابعاً من حاجة اقتصادية أو اجتماعية ملحة . وحتى في المجتمعات التي تبج تعدد الزوجات فإن نسبة ضئيلة من الرجال هي التي تمارس هذا الحق ، ولقد تصل النسبة في هذه المجتمعات إلى ٦ / ١ فقط .

أما بالنسبة لتعدد الأزواج ، فالغريب هنا أنه لا يمارس في بعض المجتمعات البدائية نتيجة أي اختلاف في النسبة بين عدد النساء والرجال (وأن كان ذلك يحدث أحيانا) ، ولكنه يحدث نتيجة حاجة اقتصادية بحتة حيث يعجز الرجل ماديا عن شراء امرأة فيعانونه أخوته أو آخرون في ذلك ويشاركونه في حقوقه الزوجية حتى تلد المرأة فيصير أكبر الأزواج الولد الشرعي للطفل ، ولا مجال هنا لأتوية البيولوجية .

ولقد تسود المجتمع البدائي أشكال من شيوعية المملأة الجنسية في شكل زواج جماعي يتم بين عدد من الرجال وعدد

آخر من النساء . ولقد تجر هذه الشيوعية في شكل تبادل بين الزوجات والزواج لفترة معينة . والإشارة على ذلك كثيرة أوردتها المؤلف ويقرر المجال عن الإشارة إليها .

● وفي الفصل الذي يعاقده المؤلف عن الأسرة يتم أولا بالتفرع بين معنى الأسرة من الناحية البيولوجية وبين معناها من الناحية الاجتماعية الذي نلجدها كثير من الاختبارات .

والأسرة في المجتمع البدائي قد تستند إلى الإخوة بعيداً النسب إلى الأب أو بعيداً النسب إلى الأم . والآخر شيوعاً ، أن ينسب الولد إلى أبيه لأنه يرث عنه « كل شيء مقدس » .

وينبغي أن نلاحظ هنا ، أن معظم القبائل البدائية تصنع في اعتبارها عن علاقات تكوين الأسرة : العامل الاقتصادي الذي يجمع بين الزوجين ولولدهما ، ونرى أن الزواج وإن كان مبنيا إلى حد ما على اعتبارات الجنس ، بهدف إلهاب إلى خلق وحدة اقتصادية صغيرة في الأسرة . حيث يتزوج أكثر رجال المجتمعات البدائية لأغراض جنسية فحسب ، بل لمعاجتهم في العمل الأول إلى نساء يساعدهن في حياتهم اليومية .. ومن هنا قلنا سواد ساد الأزواج بواحد أو بواحدة أو الأزواج المشتركة ، أو شيوعية الجنس . فإن الأسرة الصغيرة المكونة من الأبوين والأولاد تكون وحدة اقتصادية صغيرة بعيداً عن طبيعة المجتمع التي تعيش فيه .

ولقد تتكاثروا ذوايب الأسرة عندما يتزوج الإناث أو البنات بينما تبقى ذوايب النسب قائمة .. وأنشغال الزوجين في المجتمعات البدائية ينشأ تقريباً منهما إرفاقان بولاد بينما يعتبر القمع عذرا قويا للانفصال أو القتل .

وعند الزواج قد يعيش الزوجان مستقلين . وقد يعيشان مع أسرة الزوج أو أسرة الزوجة حسب ما يسود في كل مجتمع بدائي في شكل قانون ثابت وعرف . وقد يعيش الزوج فترة ما مع عائلة زوجته لينضم إليها إذا لم يكن في مقدوره أن يدفع منها .

وتقسيم العمل بين الجنسين - الرجل والمرأة - في المجتمعات البدائية واضح للوضوح ، وهو تقسيم يكاد أن يكون مطلقا سيجاه الاختلاف المصنولوجي بين الرجل والمرأة وإن كانت بعض المجتمعات تحرم أحوالاً معينة من الأعمال على النساء .

وينبغي أن نشير إلى أن أكثر المجتمعات البدائية تجبر غير المتزوجين من الفتيات والفتيان على أن يعيشوا منفصلين نصب رقابة شديدة . وأن نظام النسب شائع في كثير من هذه المجتمعات إذا كان الزوجان عتيبين . وفي هذه الحالة يكون الطفل المتبنى وارثاً لأبيه بالنسبة .

● ويعرف « ووبرت لوى » بعد ذلك القوانين النسب في المجتمعات البدائية .. ويؤكد تأثيرها البالغ على أوجه الحياة الاجتماعية في هذه المجتمعات . فمن اللافت أنه حيث تكون ألفسية النسب للأب ، فإن أخوته يكونون ذا تأثير بالغ على حياة الأسرة بحيث تنشأ رابطة بين أبناء الأب وأحفادهم لا تجد لها مثيلاً في المجتمعات الحديثة . ولقد يكون المم ملازماً حسب قوانين القبيلة البدائية بأن يتزوج امرأة أخيه المتوفي أحباءه لنفسه .. وعندما تكون ألفسية النسب للأب فإن نفس القانون السابق يكون للأخوال . وفي كثير من المجتمعات البدائية تسود مجموعة من القوانين العرفية التي تعدد العلاقات بين الأفراد عندما تنشأ رابطة من ذوايب الزواج . فهناك تصرفات مباحة وأخرى غير مباحة بالنسبة للزوجين تجاه والديهما بعد الزواج . ففي بعض هذه المجتمعات تنشأ علاقة خاصة بين الزوج وملا والدة زوجته أو والديها وكذلك المكس بين الزوجة . فليس في مقدور الزوج مثلاً أن يخاطب ولد زوجته أو والديها مباشرة . وكذلك الأمر بالنسبة للزوجة . كما أن الوالد إذا تحدث مع زوج ابنته

فانه يتحدث معه عن غير الطريق المباشر .. وقد لا يسمح للزوجة بعد الزواج بأن تكشف وجهها أمام والد زوجها أو بأن تنظر إلى وجهه ، بل ينبغي أن تخاطبه ووجهها في الأرض !

وهناك أمثلة كثيرة أوردتها المؤلف لطبيعة العلاقة التي تنشأ في الأسرة إذا تزوج أحد ابناتها أو إحدى بناتها . وكلها في النهاية تؤكد ما قلناه والنسب من قوة وتأثير في المجتمعات البدائية على العلاقات الاجتماعية المختلفة . وجدير بالذكر في هذا الصدد أن ما عثره النسب والقرابة تحريره من تصرفات يعتبر في حكم الحرامات الواجب التقيدها Taboo وأن السفرة بها أو التحلل منها يعتبر كذلك جريمة يعاقب عليها المجتمع البدائي بشدة . والعق أن الأمثلة الصديقة التي أوردتها المؤلف في هذا الصدد تبلغ في كثير منها حدا بالغاً من الطرافة .

ولقد أشار المؤلف إلى تقليد - وصفه هو بالقرابة 1 - جرى عليه العرف في كثير من المجتمعات البدائية . ذلك هو تغير اسم الوالد أو الوالدة بعد أن يولد لهما طفل . بمعنى أن الاسم إذا رُفقا بغفل سميها « كوما » مثلا ، فإن اسم الأب يصبح بعد ذلك « أبو كوما » ويصبح اسم الأم « أم كوما » . وقد أشار المؤلف في هذا الصدد إلى الرأي الذي أوردته « تابلور » حيث يعتقد أن هناك صلة بين هذا العرف وبين « الحرمان » التي تسود العلاقات الاجتماعية في الأسرة .. وأكبر الظن أن في هذا الاعتقاد كثيرا من الخطأ حيث أننا نعرف هذا التقليد في عائلاتنا المتحضرة ذاتها حين يصبح اسم الوالد « أبو محمد » أو « أبو إبراهيم » وحين يصبح اسم الأم « أم أحمد » أو « أم علي » مثلا .. وهو أمر لا يبدو أن يكون نوعاً من الاعتزاز والافتخر بالولود الجديد .. وهو غالبا ما يكون الأول .

● ومن أبرز أشكال النسب والقرابة التي تؤثر في العلاقات الاجتماعية بالمجتمع البدائي تلك الأشكال التي يصبغها الاسم في الإصلاص الواحدة وهي التي نعرف من أوجهة البولوجية باسم Bibling أي الانتماء في الأصل إلى صلب رجل واحد . يصرف النظر عن كون المنتسبين إليه من الذكور أو الإناث وهو ما قد يعبر عنه بالعشيرة Clan . وهذه الأشكال من النسب تلقى في كثير من المجتمعات البدائية نوعاً من الوحدة الاجتماعية التي تشبه الأسرة إلى حد بعيد في أنها مبنية على أساس القرابة وأن كانت تختلف من الأسرة اختلافا جوهريا من حيث أن العشيرة تستند إلى قرابة من جانب واحد بينما تستند الأسرة إلى قرابة ذات وجوبين . فالفرد الذي ينتمي إلى أسرة ما ، يعرف علاقته بـ رجل معين وامرأة معينة كأيون له . أما العشيرة فهي تعدد العائلة من خلال أحد الأبوين (الأب أو الأم فقط) مع أعمال الآخر . فإذا كانت هناك قبيلة تنتمي على أساس نسب الأم ، فإن كل أطفالها - يصرف النظر عن كونهم ذكورا أو إناثا - يعتبرون أعضاء في هذا النسب ويأخذون اسما عشائريا مأخوذا من الأم ، فإذا ما كانت القبيلة متفككة على أساس نسب الأب فإن الأطفال يأخذون اسما عشائريا أبويا . والعشيرة التي يصبغها نسب الأم تسمى « الأم » الأولى وأولادها الذكور والإناث .. وكذلك بنات بناتها من بناتها فقط . إلى ما لا نهاية والعشيرة التي يصبغها نسب الأب تسمى « الآباء » الأول وأولادهم ويبناته . كما تسمى أولاد أولاد الذكور ، وأولادهم الذكور .. إلى ما لا نهاية . ومن فإن الفرق الواضح بين الأسرة والعشيرة هو أن الأولى تقوم على أساس من . أما الثانية فتقوم على أساس وحدة ثابتة صارمة ، فالطلاق والهجرة مثلا قد يؤديان بالأسرة إلى التفكك ، أما في العشيرة فالعلاقة دائمة مستمرة حتى وإن بعدت الشقة .

وفي المجتمعات البدائية ، قد تعزم القبيلة الزواج من داخل العشيرة (وهذا هو الغالب) أي بين من يعملون نفس اسمها حتى ولو لم يكونوا يقعون في مكان واحد ، سواء أكان النسب

للأب أو للأم وتعرض أقصى العقوبات على من يخالفون هذا التحريم . وقد يمكن أن تدخل الزوجة عشيرة زوجها فتتصلح بذلك من عشيرتها ، ولكن قل أن يسمح للرجل بأن يلتحق نسباً إلى عشيرة زوجته ، كما أن التبنّي يمكن أن يصفى فردا جديداً إلى العشيرة بصرف النظر عن عشيرة صلبه .

وقد تنقسم القبيلة الواحدة إلى أكثر من عشيرة واحدة وإن كانت هذه العشائر في مجموعها تآخذ نسب الأم أو نسب الأب بمعنى أنه لا يمكن أن تنقسم عشيرة كبيرة إلى مجموعات من العشائر يأخذ بعضها نسب الأم ويأخذ البعض الآخر نسب الأب . والطريف هنا ، أنه في حالة الانسحاب إلى الأم مثلا : أن الوالد وبناته المذكور لا يمكن أبداً أن ينتموا إلى عشيرة واحدة إذ يتبع الإبناء عشيرة الأم بينما الأب من عشيرة أخرى طالما أن الزوج دائماً ينتم من غير حدود العشيرة exogamy على أنه ينبغي أن نلاحظ أن هناك قبائل كثيرة في المجتمعات البدائية تتبع الزواج من داخل عشيرتها endogamy مثل قبائل « الواتوس » في إفريقيا خاصة إذا كانت العشيرة الواحدة الكبيرة تنقسم إلى أكثر من عشيرة فرعية . هنا قد يباح الزواج من بين هذه العشائر .

وجدير بالذكر أن مختلف نقاليد المجتمع تتأثر تأثرا مباشرا بالنظام العشائري الذي يسود مجتمعا بيشه . كما أن النظام العشائري على صلة وثيقة بالنظام الطوحي الذي ينسب الجماعات إلى حيوان أو نبات أو طير أو مفترس من مفترسي الطبيعة . ويعتقد الكثيرون أن « الطوطية » Totemism قد نشأت أول ما نشأت في أوقيانيا ثم انتشرت بعد ذلك في أركان العالم الأربعة . ومن هنا نرى أن كثيرا من العشائر لا تعرف بأسماء حقيقية لرجال أو نساء . ولكنه يعرف باسم « طوطم » معين لحوان أو طير أو نبات أو أي شيء آخر عند العشيرة في فدائته ونسب أصلها إليه غالبا . وفي مثل هذه الحالة يجوز تحرير صيد هذا الحيوان أو الطير أو كل النبات الذي انطبعه العشيرة على طوطمها . ولكن يحدث كثيرا ألا يكون هناك تحرير . لم أنه يسمى ن لاحقا في هذا الصدد أن كثيرا من العشائر تنسب لها اسم حيوان أو نبات أو طير دون أن يكون ذلك مصلا بغيره أو كثر بالطوطم ، ولكنه يكون مجرد اسم أطلقه على نفسها من واقع البيئة ذاتها .

● ويعتقد كثير من الباحثين في تاريخ العشيرة أن هذا النظام قد سبق الأسرة بمجدها الحقيقي . ويؤكد التاريخ كذلك أن شعوبا متحضرة كثيرة عرت بهذا النظام (كالفرقي مثلا) ، والأول لا يأخذ بهذا الرأي . بل يعتقد أن كيان الأسرة كيان مستقل يصرف النظر عن كون المجتمع البدائي قد عاش لفترة أو لأخرى ضمن النظام العشائري خاصة وأن النظام العشائري ذاته لا يعني عدم وجود صلة وراثية بين الأب وبناته في حالة انتماء الأخيرة إلى عشيرة الأم ، أو بين الأم وابنها في حالة انتماء الأخيرة إلى عشيرة الأب . فالأسرة في نظره موجودة وكاملة ، ومروية ، ولها حدودها التي تجمع الأب والأم والأولاد بصرف النظر عن انتماء بعضهم إلى عشيرة وانتماء الآخرين إلى عشيرة أخرى . فنحن نلاحظ هنا أن هذا على الأقل بيتا جدينا بعضهم وسبقا يقام ومجموعة من المصالح الاقتصادية تربطهم .

وفي صدد البحث من أصل نظام العشيرة في انتماء ابناتها إلى أصل واحد من ناحية الأب أو الأم ، يرى « دوبرت لوي » أن العامل الأساسي في خلق هذا النظام هو انتقال الملكية ونظم الإقارة في مكان واحد أو في أماكن مختلفة ونظم الزواج في القبيلة الواحدة . ولقد أورد في هذا المجال كثيرا من التواضع والأمانة بين مختلف المجتمعات البدائية بغير المجال عن الإشارة إليها .

والآن : ما هي طبيعة العلاقة التاريخية بين نظام الانسحاب إلى الأم ونظام الانسحاب إلى الأب ؟ الذي يعتقد المؤلف أن

النظام الأول قد يكون متبنيًا عن النظام الثاني .. كما أن العكس صحيح .. كما أن هناك احتمالًا في أن كلا النظامين قد يكون ذا أصل متقدم عن الآخر دون أن يتطور عن الشكل المتقدم ، وربما لم يكن للنظامين تسلسل منتظم .. على أن الاحتمال الأخير ، أمر لا يأخذ به معظم علماء الاجتماع ، فهم يرون أن نظام الانسحاب إلى الأم كان دائمًا وبالضرورة النظام الرئيسي لأن الزواج بين زوجين اثنين فحسب لم يكن معروفًا - في رأيهم - في العصور القديمة ، ومن أن فإن الفرد كان يلحق بجماعة أمه .. وقد وُثِّقَت المجتمعات البدائية هذا النظام وكانت الملكية من أم ، تنتقل من الشقيق إلى شقيقه أو من الخال إلى ابن أخته ولكنها لم تكن تنتقل أبداً من الوالد إلى الابن .. ولكن التزايد المتسارع للملكية ولد عداءوة طبيعية لهذا النظام الذي أولاه الملائكة من فانونية الآلات ، ومن هنا انتقل المجتمع البدائي من نظام نسب الأم إلى نظام نسب الأب .

على أن المؤلف يرى أسباباً أخرى للانتقال من النظام الأول إلى النظام الثاني ، أو حتى على الأقل لثبات النظام الثاني إلى جانب النظام الأول . من بين هذه الأسباب مثلا دخول عوامل خاصة في حياة القبيلة البدائية تؤدي إلى تغير شامل في حياتها المادية ومن ثم الاجتماعية . مثلاً مثل ظهور الحصان في بعض المجتمعات البدائية حيث أدى إلى ثورة اجتماعية شاملة غيرت كل ما ألفته من حياة استقرار متناغم في بقعة معينة . وحيوت فيما غيرت مفهوم « الملكية » بالنسبة لهم .

والحق أن المؤلف في صدد البحث عن تاريخ هذين النظامين قد استورد كثيراً وإثباتاً من مختلف آراء علماء الاجتماع .. كما أورد أمثلة كثيرة ومختلفة .. مما يجدر به الرجوع إلى الكتاب نفسه إن يستهو به البحث وفراشه .

● وقد خلص المؤلف من دراسته لهذين النظامين ، إلى البحث في وضع المرأة في المجتمع البدائي .. ويشتد التأكيد أن المرأة في المجتمعات البدائية ليست أكثر من مجرد متاع يتصرف فيه الرجل كيفما يشاء له ، وهي تفرقة خالصة ولا شأن خاصة عند أولئك الذين يعرفون حقيقة انسحاب كثير من العشائر إلى الأم دون الأب .. والمذين راوا بالفعل أن المرأة في المجتمع البدائي كثيراً ما تكون سيدة الأسرة غير الكفؤة . ومن ثم فإن أصحاب الرأي الأول ليسوا أكثر من أصحاب نظريات مجردة تصيح ولا قيمة لها أمام التجربة العلمية والملاحظة على الواقع الطبيعية . كما أنه ينبغي في صدد هذا البحث أن نلقي « معاملة المرأة » وبين « وضعها القانوني » .. مثال بسيط على ذلك : أن الطلاق مباح بالنسبة للرجل المسلم من قبائل « الكورغيز » ، مباح من الناحية النظرية ، ولكن هل أن يعارض الرجل هذا الحق لأنه يعامل المرأة معاملة كريمة وعظيمة .

كما ينبغي أن نلاحظ أيضاً أن نظام الانسحاب إلى الأم كان في وقت ما يعني بصورة أو بآخر أن المرأة كانت تحكم الأسرة . ولست هذا فحسب بل وكانت تحكم جهاز الحكم البدائي . وإن المرأة تحت ظل نظام الانسحاب إلى الأب لا تخل في مكانتها بحال من الأحوال من منزلتها تحت ظل نظام الانسحاب إلى الأم ، وعلى أية حال ، فليس هناك على الإطلاق ما يدل على أن المرأة في المجتمع البدائي بوجه عام لا تتمتع بمكانة طيبة يعرف النظر عن النظم أو القوانين التي تسود هذا المجتمع . بل على العكس من ذلك ، فهي تتمتع في كثير من الأحيان بميزة أكثر كثيراً إلى الرئاسة وممارسة السيطرة . ويصعب في كثير من المجتمعات البدائية أن يكون محل إقامة الأسرة هو محل إقامة الأم فيها أو محل إقامة شقيقها . وعلى أية حال ، فحيثما كان محل إقامة الأسرة فإن ذلك لا يحد بغير من مكانة المرأة فيها .

ومن الملاحظ في هذا الصدد ، أن الصواميل الاقتصادية العيشية في المجتمعات البدائية قد تعدد طبيعة وضع المرأة في

هذه المجتمعات . وطبيعة الأعمال التي تسند إليها . فحيثما قست الطبيعة بعد أن الرجل يقوم بالأعمال الصعبة التي تتطلب مجهوداً خاصاً مثل رعاية الماشية واستئناسها ، ومثل الصيد بجميع أنواعه بينما تقوم المرأة بأعمال منزلية أخرى لا تتطلب مثل هذا الجهد . وقد يقال في بعض الأحيان أن المرأة في المجتمع البدائي التي يعتمد على الفلاحة والري لا تتمتع بنفس منزلة التي تستند على المرأة في مجتمع بدائي يعتمد على الصيد والقتل حيث تستند بعض الأعمال المهمة للمرأة في المجتمع الأول . ولكن هذه العنصر غير صحيحة على الإطلاق خاصة إذا عرفنا أنها مثل هذه المجتمعات الفلاحية العروية تنسارده الرجل نفسه في كثير من أعماله بمعنى أن الرجل هو الآخر يعمل ويكد دون أن يلقى بالمزيد كله على كاهل المرأة ..

وعلى أية حال : فإنا لا ينبغي أن نجهل من اختلاف الوضع الاقتصادي للمجتمع البدائي أو للمرأة نفسها : سبباً في أن نحدد إلى مدى بعيد وضع المرأة الاجتماعي في المجتمع البدائي . فضل هذه النقطة قد أصبح بالنسبة للمجتمع المتطور ولكنها لا تنل كثيراً في المجتمعات البدائية .

● والأنا .. ما هي طبيعة نظم التملك في المجتمعات البدائية ؟

من المؤكد أن نظام التملك يؤثر في كل أوجه الحياة الاجتماعية في هذه المجتمعات : في الزواج ، في تسند الزوجات في الأزواج .. في قوانين الانسحاب إلى الأم أو الأب .. إلى آخر أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة . ولكن : أي شكل من أشكال الملكية نعرفه القبيلة البدائية . هل تعرف الملكية القبيلة الملكية الفردية ، أم تعرف فقط شيوعية التملك ؟

إن من الخط أن نعتقد أن المجتمعات البدائية لم تعرف الملكية الفردية .. وإن أكثر مجتمعاتنا المتحضرة مرت في بدايتها بنظام تملك شيوعي يمتد .. والحق أن كثيراً من الباحثين قد خلطوا بين « الملكية المشتركة » وبين « شيوعية التملك » ومن ثم سموا أن الملكية في المجتمعات البدائية الأولى كانت مشاعاً بين أفراد هذه المجتمعات جميعاً . وهو تصور خاطئ ، في نظر المؤلف ، لأن « الملكية المشتركة » لم تكن أبداً « شيوعية » ، وإنما كانت « ملكية تعاونية » بين أفراد يملك كل منهم جانباً معيناً من الأرضي مثلاً ويتعاونون معاً في فلاحتها واستغلالها . وقد يكون الملاح التعاونيون مجرد شريكين اثنين ، وقد يكونان مجموعة تشرط في شكل ما من الطوائف .. أو مجموعة من الأسر التي تنتمي إلى نسب واحد . وتعاونهم في مثل هذه الحالة ليس أبداً شيوعية في التملك فإن كل فرد منهم يعرف حدود ماله وتاريخ الجماعة بذلك . وقد حدث أن أحد الباحثين أشار إلى ما أسماه المجتمعات التملك في شعوب « الكاي » في « أفريقيا الجديدة » ، ثم ما لبث أن روى في الصفحات التالية من كتابه قصة رجل القبيلة الذي طالب أحد رجاله لأنه تعدى على « حقل يملكه رجل آخر » . وهكذا ، فإن الظاهر الخارجي قد يبدو كما لو كان ملكية شائعة بينما هو في حقيقة أمره لا يبدو أن يكون تعاوناً في العمل لا ينشأ أبداً وجود الملكية الفردية . والاشارة على ذلك كثيرة في مختلف القبائل في المجتمعات البدائية المعروفة يورده المؤلف إثباتاً لآراءه هنا الذي ينبغي فيه أن تكون نظم الملكية الأولى التي عرفتها مجتمعاتنا في بدايتها ، ملكية شيوعية . بل أن المجتمعات البدائية عرفت فيصلاً عرف من القوانين ، قوانين خاصة بالتملك ومسوغاته وحجوده . وحددت علاقة الأفراد بعضهم بالآخر في صدد الملكية سواء أكانت ملكية منتقلة أو ثابت . كذلك عرفت قوانين الإرث .

وقد أورد المؤلف أمثلة كثيرة كعادته لقوانين مختلفة تعدد طبيعة الملكية بالنسبة للأرض وللأشياء الثابتة في الفلوة . وكلها ثبتت قداسة الملكية الفردية في المجتمع البدائي . كذلك أورد أمثلة كثيرة لقوانين التي تحكم ملكية المتولات . بل وملكية

« الأشياء غير المادية » مثل السحر والعرافة وغيرها التي « يمتلكها » أفراد معينون غالباً ما تكونون من النساء ولهم الحق في بيعها لتآخرين معادل الثمن على أن يتنازلوا عنها نهائياً بعد البيع (وهو بحث طريف يجدر بالقارئ الكهيم أن يعود إليه في كتاب المؤلف) .

وحيث توجد الملكية الفردية ، يوجد نظام الإرث . وتوجد القوانين التي تحكم هذا النظام . والحق أن وجود هذا النظام يعتبر أكبر دليل على وجود الملكية الفردية في المجتمعات البدائية . واللواتي في هذا الصدد تختلف من مجتمع إلى آخر . فهناك قوانين تنقل الملكية آتياً إلى الابن الأكبر أو لأبناء بالتساوي . وهناك قوانين تعجب طائفة من الأقارب دون الآخرين . وهناك قوانين تحدد طبيعة الأشياء التي تركها الأثر من زوجها سواء كانت منقولة أو ثابتة . . وكلها تثبت أن الملكية الفردية هي السائدة في المجتمعات البدائية وأنه من الخطأ المبالغ أن ننصّر أن « الشيوعية » كانت الأساس في الملكية في هذه المجتمعات . والأمثلة لذلك كثيرة في هذا الصدد ولا مجال لجرد الإشارة إلى بعضها .

● المجتمعات البدائية – مثلها في ذلك مثل أي مجتمع إنساني – لها تقاليدها وقوانينها وعاداتها التي تختلف فيما بينها من مجتمع إلى آخر . وهي تمثل في مجموعها دليلاً واضحاً على وجود التنظيم الاجتماعي داخل هذه المجتمعات وأنها ليست كما يتصور بعض الدارسين مجرد « كيانات عذبة » لا شكل لها . وقد عرض المؤلف طبيعة هذه « التنظيمات الاجتماعية » في حدود ما تعرفه المجتمعات البدائية من عادات وتقاليد : في أكثر من مكان من العالم في جزر قداماء وفي أستراليا وبين شعوب الهاماي في الهندية وفي جزر بامبكي وبوبو وبين بعض قبائل الهندو الحمر . وذلك كله بصرف النظر عما إذا كانت تأخذ أو لا تأخذ بنظم الأساليب المتأخرة . ذلك أنه توجد داخل هذه المجتمعات البدائية ذاتها ، مجموعات تنظيمية أخرى تشبه الوحدات الاجتماعية وتقوم على قواعد وأسس معينة قد تكون مركبة بالنسبة أو بدرجة معينة من القراءة أو بغير ذلك من أوجه التشابه ولكنها تمثل وحدات صغيرة في البناء الاجتماعي للمجتمع البدائي . وينبغي أن نخلص منها إلى أن المجتمعات البدائية ليست أبداً كما يتصور الكثيرون مجرد أشكال « بسيطة غير معقدة » من الحياة الإنسانية . على أنه ينبغي كذلك أن نفرق بين التنظيم الاجتماعي الأكبر الذي يستند إلى النسب العشائري وبين هذا التنظيم البسيط الذي يستند إلى المصالح المشتركة بين مجموعة من البشر في المجتمع البدائي غالباً ما يكونون من الرجال . ففي هذا الشكل الإسف من التنظيمات الاجتماعية يبدو واضحاً أن الاختلاف الفسيولوجي بين الرجل والمرأة هو الذي يؤدي إلى تشكيل من التفرق الاجتماعي وقد يؤدي بالتالي إلى شكل معين من الانتماء كثيراً ما يعرف في المجتمعات البدائية باسم « المجتمعات السرية » التي تضم الذكور دون الإناث والتي كانت السبب الأساسي في نشوء كثير من الطقوس المعقدة وكثير من العادات بما يحددها من قوانين .

ولقد تقوم تلك المصالح المشتركة نتيجة لتقسيم الأفراد إلى درجات معينة من الإعمار : الأطفال والشباب الذين لم يتزوجوا

.. والرجال المتزوجون .. وكبار السن . وقد يكفي بتقسيمهم إلى صفات السن ، ومتوسطه وكباره . وقد يستند التقسيم إلى طبيعة الأعمال التي يقوم بها أفراد معينون في المجتمع . رعاة .. محاربون .. سحرة .. غرافون .. الخ . وكلها صميمات تنشأ عنها وحدات اجتماعية صغيرة تمثل البناء الاجتماعي الأكبر للمجتمع البدائي .

● على أن هناك أيضاً تقسيمات أخرى في المجتمع البدائي بصرف النظر عن تلك الوحدات الاجتماعية الصغيرة ، تقسيمات تعدد « طبقات » الأفراد ومنزلة كل واحد فيهم تما لفايس معينة يحددها المجتمع نفسه .

فالتجاعة مثلاً تأتي في الحل الأول من هذه المفايس ، فالرجل التجاع العاري في معظم القبائل البدائية يحتل المكانة الأولى في المجتمع ويتمتع بكل مظاهر التكريم والتبجيل ومن ثم كان يترمز الرجل لكي يثبت شجاعته أن يؤدي بعض الأعمال البطولية حتى يثبت جدارته بلبب التجاع أو الحارث . ومن ثم أيضاً كان الجبن صفة ذميمة للرجل تلحقه بالنساء الضعيفات وتجنب عليه سفرة المجتمع .

والتجاع الحارث في القبيلة البدائية يمثل نوعاً من « الإسوقراطية » الاجتماعية التي جانب فيه من يجعلهم المجتمع البدائي في المقابلة بين الطبقات . . كذلك هناك الزعماء الدينيون الذين يحتلون مكانة ممتازة في المجتمع البدائي ، والذين ينظر إليهم الأفراد العاديون نظراً إلى أشخاص مفهسين . . وهذه الزعماء تتمتع قداستهم وممتلكاتهم ومنزلتهم إلى أبائهم من بعدهم .

هناك أيضاً الأفراد الذين يمتلكون ثروات طائلة من الأرض أو الماشية أو غير ذلك من أشكال الممتلكات ذات القيمة المادية . . وكثيراً ما يمارس هؤلاء الأفراد سلطات كبيرة على غيرهم من الأفراد مما يخلق في كثير من القبائل البدائية نوعاً من الطبقة المادية . على أن هناك كثيراً من المجتمعات البدائية التي لا تحدث فيها فروق الفنى والمقر أوغساماً طبقية كهذه حيث يمتز الأفراد لعدم بكراته اعتزازاً بلوق الوصف إلى حد أنه قد يرفض تلقى أي أمر من الرجل الفنى حتى ولو كان يعمل عنده . ولكن الفنى والثروة يوجه عام تطلق نوعاً من الإسوقراطية في المجتمع البدائي تماماً كما هو الحال في كثير من المجتمعات المتحضرة .

إلى جانب هذه الطبقات الإسوقراطية التي تحددها الشجاعة أو الفطالة أو الثروة ، فهناك طبقة من نوع آخر في كثير من المجتمعات البدائية يمكن أن نسمي طبقة « النبالة » أو طبقة « الدم الأزرق » أن صبح هذا التعبير . وهي تستند أساساً على مكانة الأسرة أو العشيرة ومنزلتها بين مختلف الأسر والعشائر . كان تكون مثلاً أسرة يفرج من أصلها الزعماء والرؤساء الزمانيون في القبيلة . . ومثل هذه الأسر تحظى تاريخ نسبها وسلالتها إلى أزمان موفلة في اليمد حتى ليستطيع الشرف في قبائل « الآوري » (بوليفيزيا) أن يسمد أسلافه إلى خمسة وسنتين جيلاً ! وأطفال هذه الأسر ، يحقون بالتالي بمكانة نالوق كثيراً مكانة غيرهم من أطفال الأسر العادية التي لا تحظى بمثل هذه النبالة والشرف .

انه رغم ذلك ، فليس من الممكن أن نصف هؤلاء الحكام الافريقيين بأنهم حكام أوتوقراطيون مستبدون . فالكثيرا ما يصبحت أن تنتقدهم شعوبهم وتنتقد عليهم اذا جاوروا في حكمهم . هذا بالإضافة الى أن اساع راسمة « المملكة الافريقية » كان يسبج في العادة أن يقسم الحاكم أو الملك هذه الرقعة بين اولاده أو اشقائه . وكان كل واحد من هؤلاء يحاول دائما أن يحكم اماته حتى تصبح لديه الفرصة في أن يظلم الملك بصد موه كما أن الملك أو الحاكم كان دائما أبدا معوها مجموعة من المستشارين من كبار السن وذوي الراي الذين كانوا ينصحوه وبوجهونه ومن ثم فإن أكثر القرارات كانت تصدر بعد استشارة وتمحيص .

● ولقد عرفت معظم المجتمعات البدائية فكرة العدالة وادسبون . وكانت لها قوانينها التي تفرق بها العدالة وتعاقب المذنبين كما عرفت في هذا الصدد فكرة « المسؤولية الجماعية » حيث تتحمل « الجماعة » نتيجة عمل فرد فيها خرق القانون . بل أن كثيرا من هذه المجتمعات حددت الفروق بين العمد . والاعمد في خرق القانون ، كما حددت أشكالها المختلفة من التنويش من ارتكاب الجريمة من غير عمد . والأمثلة كثيرة على ذلك كله الامر الذي يؤكد - كما يقول المؤلف - : « . . . أن الدافع الادبي الى عمل من الأعمال (في المجتمعات البدائية) نفس من الانبياء أكثر مما يلقاه في فاعات محاكمنا الحديثة ! »

ولقد عرفت المجتمعات البدائية كذلك « تصنيف » الجرائم . وعرفت لكل جريمة عقابها . فاقفل بجميع ملابساته له عقوبة ، والسرلة مع تحديد نوع السرور) لها عقوبتها . الخ . كذلك عرفت هذه المجتمعات منافسة وقائع الجريمة والتعقيب فيها والتصرف على ملابساتها من اقول الشهود ، وحلف اليعين الدائوية ! وقد أورد المؤلف أمثلة على ذلك كله في حوالي خمس عشرة صفحة جمعا من مختلف المجتمعات البدائية . وكلها تؤكد أن المجتمعات البدائية على وجه العموم عرفت ما نعرفه المجتمعات المتحضرة في مجال القانون والعدالة وأن كان ذلك كله بطبيعة الحال في صورة غير مقددة على النحو الذي نعرفه الآن .



ذلك ، كان عرضا سريعا لواحد من أحدث الكتب في علم الاجتماع . وأحب أن أتبه القارئ الى أنني اضطررت - مع ضخامة الكتاب - (حوالي ٥٠٠ صفحة) الى أن اقل كثيرا من الأمثلة التي أوردها المؤلف . وعلى أية حال فإن بعض النقاد - كما ذكر المؤلف نفسه - قد لاحظوا كثرة التماثل التي أوردها المؤلف في كتابه . . وفي رأيي انه لا بد للقارئ المهتم أن يقرأ الكتاب ذاته ، الذي يصفه عالم الاجتماع الأمريكي المعروف « ميليفر هيرسكوفيتس » بأنه ذو فائدة كبيرة لأولئك الذين يهتمون بالدراسات الاجتماعية في هذا المجال . ويصفه « دافيد ماندلبوم » الأستاذ بجامعة كاليفورنيا بأنه « . . . واحد من الوثائق الهامة . . في دراسة الإنسان »

وحتى هذه الأسر الشريفة التي يخرج منها زعماء القبيلة أو العشيرة ، يختلف فيما بينها في الكثافة بقدر ما يوغل تاريخها في القدم . ويحفظ المجتمع لكل أسرة منها مكانتها بين مختلف الأسر العريقة . لم تجبه بعد ذلك في التزلة وللكثافة الطبقات العاملة في المجتمع على أساس درجات خاصة يعرفها المجتمع لكل طبقة : أصحاب الراي والوظنة . . والسحررة والعراوفون . . والصناع المهرة . . الخ . وتجبه في نهاية القائمة طبقة العبيد الذين يقومون بالأعمال الشاقة أو المهينة .

على أن الوضع يختلف في المجتمعات البدائية في افريقيا على وجه الخصوص . فانه فيما عدا أسرة الزعيم أو الملك ، فإن الأفراد كلهم يكادون أن يكونوا متساوين في الطبقة من الناحية الاجتماعية يعرف النظر من مظاهر الاحترام التي يعطى بها المحاربون مثلا مما لا يشكل أي نوع من الطبقة الاجتماعية .

كما سبق في السطور القليلة السابقة ، يتضح أن المجتمعات البدائية يوجد عام قد عرفت « الاستورفاطية » بعكس مايعتقده بعض الدارسين لهذه المجتمعات . وأن هذه الاستورفاطية ليست كما يعتقد البعض الآخر : نتيجة لوضع اقتصادية معينة في كل الحالات . فقد رأينا أن هذه الاستورفاطية تستند في معظم الأحيان على عوامل بعيدة كل البعد عن الناحية الاقتصادية .

ولعله من المناسب هنا أن نشير الى أن المؤلف في كثير من آرائه التي يعرضها في كتابه . وفي رفضه لكثير من آراء غيره من علماء الاجتماع ، يؤكد أن الجانب « الاقتصادي » لا يمثل عاملا هاما وحاسما كما يؤكد كثير من الدارسين . ولعل هذه هي أبرز ملاحظاته يمكن أن تسترعى انتباه القارئ في معظم أجزاء الكتاب .

● منقول المؤلف بعد ذلك الى الحديث عن « الحكومة » في المجتمعات البدائية . . وقد اختار المؤلف في هذا الفصل من كتابه عبارة « التنظيم السياسي » في المجتمع البدائي وهو يؤكد وجود مثل ذلك التنظيم في هذا المجتمع على عكس مايعتقد بعض الدارسين . ويؤكد أيضا أن كثيرا من المجتمعات البدائية عرفت السلطات التشريعية والتفيذية والعصائية وأن كان ذلك في صورة بسيطة غير مفصلة بالصورة التي نراها اليوم في المجتمعات المتحضرة . ولقد أورد المؤلف أمثلة كثيرة على ذلك .

في القبائل البدائية بلسناريا مثلا نجد طبقة من كبار السن يمثلون السلطة التشريعية فيها . كما يمثل جانب منهم سلطة القضاء حيث يجتمعون لبحث حالات القتل وغير ذلك من حالات خرق قوانين القبيلة . ومن سلطة هؤلاء أن يقرروا بعقاب القاتل أو المجرم .

وفي « بولينيزيا وميكرونيزيا » نجد شيئا شبيها بذلك . . كذلك نجد نفس الشيء - وإن اختلفت التفاصيل - في افريقيا حيث يسيطر الحكام الافريقيون سلطانهم عادة على مناطق شاسعة وحيث يعملون كثيرا الى أن يكونوا حكاما مطلقى الإرادة . على

فتوح مصر والمغرب

تأليف ابن عبد الحكم

مقدم الدكتور حسين نصّار

تحقيق عبد المنعم عامر

صحيحها لم يبق ، فقد كان له أسوأ الأثر في الأسرة كلها ، إذ فليس قاتل نفسه قاتلا مبررا .

ولد عبد الرحمن - المؤلف - قريبا من عام ١٨٧ هـ وتولى في الفسطاط في عام ٢٥٧ هـ ، أي أنه عصر البلاذري والطبري . فهو من الرواد الذين ظهرت في عصر جمع النواحي الإسلامية الجامعة الأولى وتوثيقها .

ويختلف عنوان الكتاب الذي نحن بصدده عند الكتاب القدماء اختلافا يكشف عما يحوي من موضوعات . فقد أوجز بعضهم فسماه « فتوح مصر » ، وأقال بعضهم فجعله « فتوح مصر واختيارها » ، وأسهب فريق ثالث فقال : « فتوح مصر والمغرب والأندلس » . وكل هذه المناويز صادقة ، كما يظهر من الوصف الآتي :

فقد قسم المؤلف كتابه إلى سبعة أجزاء . خصص أولها بغزات مصر وتاريخها قبل الفتح الإسلامي ؛ ومعالج فيسبه وصية الرسول صلى الله عليه وسلم بالقبض ، وفلساكن مصر ، وسكنى القبط أياها ، ودخول اليهود فيها وخروجهم منها ، وانتظام بين الفرس والروم عليها ، ثم بناء الإسكندرية

وجعل الجزء الثاني خاصة بفتح العرب لمصر ، فمعالج فيه رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الخوفا ، وردده وهديته إليه ، ثم أسباب فتح مصر ، وتبع خط سير الفتح إلى أن انتهى . وختم بالخلاف بين الرواة في فتحها : أكان صلحا أم قبرا .

والمرد الجزء الثالث للقبض . فمعالج فيه نزول القبائل العربية في أحياء الفسطاط والجزيرة ومنازل الإسكندرية والفتاح التي وجهت لهم .

والمرد الجزء الرابع لاختيار مصر في ولايتي عمرو بن العاص

خرج العرب دعاء إلى الإسلام من شبه الجزيرة العربية ، فاجتاحوا امبراطورية الفرس ، وانتزعوا التي احتل امبراطورية البيزنطيين ، وحكموا حدود بلاد الهند ، وأغلبوا شسوط ما وراء النهر ، وانتصروا شمال إفريقيا وإسبانيا في سلبين فلال . سرعا في الزو بهرت أفكار العالم ، ونشرت الرعب في قلوب الطغصوم ، والدعش في عقولهم .

وعنى المسلمون بهذه الفتوح ، فالفوا السعد الوفير من الكتب منها ، منها ما تناول موقعة واحدة ، ومنها ما تناول فتح قطر يمينه ، ومنها ما عالج أكثر من فتح . ولعل أشهر هذه الكتب العامة فتوح البلدان للبلاذري ، الذي عالج فتوح العراق والشام ومصر وليرها . أضف إلى ذلك أن المؤرخين كانوا يصدرون توابخهم لكل قطر من الأنظار الإسلامية باختيار فتحه .

وتتابنا اليوم خلص بفتح مصر وشمال إفريقيا وإسبانيا . وهو من تأليف أحد أفراد أسرة « بني عبد الحكم » التي اشتهرت في مصر في أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث بالمعلم والدين والتراث .

هذا المؤلف هو أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن أمية ، أحد أخوة أربعة اشتهروا بالمعلم والتأليف في اللغة والحديث . وكان محمد منهم رأس المالكية في مصر ، كما كان أبوه من قبل . ولكن هذه الأسرة اتصلت بأحمد الثالثرين على الخلافة العباسية في مصر ، وأودع عندها بعض ماله . فلما أخذ العباسيون ثورته ، صادروا قوته ، وعقلوا كل من أودع عنده وذرية أن يسلمها إلى المولة . فرفض بنو عبد الحكم ، وقالوا : أنهم ردوا الأودعة إلى صاحبها وأقاموا الشهود على صدقهم ، ولكن ولا مصر لم يصدقهم . واضطهدهم الواحد بعد الآخر اضطهادا فظيما ، مات من جراءه عبد الحكم من الأخوة الأربعة . وسواء أكان هذا الإتهام

الأولى والثانية ، وفي ولاية عبد الله بن سعد بن أبي سرح .
وصف نظم الإدارة والمالية ، وفتح اليوم وبرقة وطرابلس
وغزو النوبة ، وجزء من شمال الفريجية ، وانتفاخ الاستكبرية
وأعادة فتحها ، وغير ذلك .

ووصف في الجزء الخامس غزو العرب لشمال الفريجية
واسبانيا ، فتتبع سير الغزو ، وذكر ما استبشروا فيه من معارضة
ومالغ أخبار هذه البلاد إلى عام ١٢٧ هـ .
والفصل السادس عبد النعمان عامر على هذه الأجزاء في الجبل
الذي حلقه واستداره ، وسماها « القسم التاريخي » ، وهي
تسمية لا أتفق معه فيها لأنها توحى بأن الجزيرين التاليين ليسا
من التاريخ .

وقصر المؤلف الجزء السادس على قصة مصر ، فسذكرهم
واحدا بعد الآخر ، وفقا لتربيتهم في تولي القضاء . ووقف
بهم عند عام ٢٤٦ هـ .

وجعل الجزء الأخير للصحابة الذين دخلوا مصر وروى أهلها
منهم ، ومن شاركهم في الرواية منهم من أهل البلدان ، وما
نظروا به ، ومن عرف دخوله مصر برواية غيره من عنه .

والكتاب أقدم كتاب مصري يعالج الأمور التي عالجها ، ولا
مثيل له فيما وصل إلينا من كتب التاريخ الإسلامي ، فأسطر
جميع من أتى بعده إلى الاتحاد عليه . تقول دائرة المعارف
الإسلامية : « وقد استعاد الأرواح المتعدون إلى حد بعيد
من كتاب ابن عبد الحكم ، واعتصمت عليه المؤلفات المتأخرة
كذلك . فاشترى كتاب حسن المعاصرة للسيوطي مأخوذ من كتاب
ابن عبد الحكم ، كما أخذ منه المرزوقي كراما من معسول
كتابه . ونقل ياقوت كذلك معظما ما كتبه عن وصف مصر نقلًا
حرفيا عن هذا الكتاب » .

والحق أن ابن عبد الحكم رسم الطريق إلى باني عصره
والأخريين لتتألف في النهاية المتكفلة من التاريخ المصري
القد شغل كل جزء من أجزائه كتابا تاريخية مستقلة ومفصلة
بعد .

فالفصل الخاص بمسائل مصر صار كتابا كاملا عند ابن
زولكا ، والفصل الخاص بالخطط صار كتابا مستقلا عند
النصاري والخريزي ، والفصل الخاص بالملزمة السرد له
الكندي وابن حجر كتابين ، والفصل الخاص بالصحابة صار
كتابا عند محمد بن الربيع الجيزي والسيوطي .

لا عجب إذن أن يعنى المستشرقون بالكتاب تحفيظا وترجمة .
فاخرج أجزاء منه كابل في ١٨٤٦ م ، وجون هاريس جزئي في
١٨٨٥ م ، وولفت واكترا والبارون دي سلان وجايت ١٩٢١ .
ونشر ماسيه جزءا منه ، ثم نشره كله توري في ١٩٢٢ م ، ونقل
فيه أقصى الجهد . وأخيرا أن لنا أن نشارة في هذا الجهد ،
فأصدر الأستاذ عبد النعمان عامر المجلد الأول من الكتاب .

وأي شاك أن يقدم مصنف محدث على كتاب كثر التعرض
له ومعالجته ، إذ يجب عليه قبل أن يقدم على التكتسب أن
يدرس جميع المحاولات السابقة دراسة واعية للاستفادة منها .
وربما كانت الشرة التي ينتهي إليها من هذه الدراسات
ضئيلة ، فلا يتجلى الجهد الذي بذل . وفي خفي أنه يعمل
بالمدراس في هذه الحالة أن يترك الكتاب مغللا . ولكنه إذا
أنهى إلى نتائج نظمتها إلى مواصلة ما بدأ ، كانت المحاولات
السابقة نعم العين .

والآن فربما كان من حسن طالع الحق أن تسببه محاولات
كثيرة وجادة ، وربما كان من سوء حظه . وأخشي أن يكون

الأستاذ عبد النعمان عامر من القصة الثانية . فليس في كتابه
أثر لدراسة المحاولات السابقة دراسة واعية ، ولا لمحاولته
الاستفادة منها ومن النتائج التي سلكها .

أضف إلى ذلك جمال الطبع ودقته في الكتاب الذي أصدره
توري ، على حين خلا الكتاب الذي بين أيدينا من ذلك خلوا
كاما . وأما لا أستطيع أن أتفق مع الحق حين يقول : « وأني
أستنتج القويرو لدراسة أتى لم أجد من الهات الطبيعية
التي نمت من النظر اناء مراجعة تجارب الطبع ما يستحق
الإيراد في لبث خاص ، فهي فريضة الادراك » سهلة الوضوح
فالاسم الواحد يأتي في المواضع المتعددة بأشكال مختلفة ،
والمباراة يتقصر منها ، ويزاد عليها ، ويحدث بها الكثير من
التغيير . فلذا أرفقنا ما قاله الحق في العبارة السابقة ،
كان زائما علينا أن نقول أن الكتاب لم يضع لتعقيق ما
ولكن حسن الفن بنى بنا من ذلك ، وبعجلا نرجح أن رداة
الطبع أصدرت ما بلله الحق من جهد ، وطعنته ، حتى
تواري عن العيون .

ووصف الحق منهجه في التحقيق فقال (١) : « حرصت
على أن أشر هذا الميراث على الكتاب أنه اعتمد على أمثلي فيه
بموضوع ما يحتاج إليه رجال التاريخ والفراء ، من بيانات
ومعلومات تفهم معالم الكتاب وتساعد على تبين دقائقه وإيضاح
من فاض من مصلحته » .

ولست أدري ماذا يقصد بعبارة « نشرنا عليها » ، ولعله
يريد ما أشار إليه في بقية العبارة . ومهما يكن القول فالعبارة
مجهلة ، لا صور مدبوبة منهج التحقيق . ولكنني أستطيع
أن أقول بعد الإطلاع على الكتاب أنه اعتمد على مصبوبة
لمخطوطة موجودة بمكتبة الفايح بالاستانة ، ذكر أنها أم النسخ
التي سبقت معرفتها أو دراستها . وأقول أنني على حق ، إذ
فهمت أنه لا يريد بذلك إلا أنها أقدمها نسبا لأن بها سماها
ودعا تاريخ ٥٢١ هـ . ولا يريد أن هذه النسخ مأخوذة منها
كما يشاء إلى النسخ من عهده . واعتمد على مغاربتها ببطعة
توري التي اقتضت على خمس نسخ وصفها الحق ، وعلى
نقد أخبار ابن عبد الحكم ، ونوعيتها ، وإبانة أثاره .

وفي هذا المنهج الذي أراد أن يسلكه الحق ما اختلف معه
يصده ، وأحب أن أصممه أمام الفراء ، لأن القليلة خلاصة .
مصنف كتاب التاريخ - في تصوري - يجب أن يكون على معرفة
تاريخية واسعة ، يول على علم بدقائق التاريخ ومناهجها
ومصادرها ، وإذا قدرة على التفرقة بين الحق والباطل ، يجب
أن يكون كذلك لا يظهر في الكتاب الذي يصفه ، وإنما
ليستطيع أن يخرج على ما أخرجه مؤلفه دون زيف . ولكن
الحق أورد رداً نافذ التاريخ ، وتسليح بما وصلت إليه
الكشف والمخاطرة في التاريخ المصري القديم ، وأكمل مسوله
ههنا في الكتاب . فكان يأتي على الكتاب كله ، وشوه أكثر
معاله .

وتساء هذا الشكف أنه يازاد كتاب هه « تاريخ النسخ
العربي لمر تاريخ أحداث مصر العربية » ، وأن أحدا من
الأورخ القدماء العرب وغير العرب لم يستطع أن يورد لمر
الفرعونية لجهل الناس بمعيمات اللغات المصرية القديمة ،
وأن أحدا من الأورخين الحديثين لا يضطر بياله الرجوع إلى ابن
عبد الحكم أو غيره من قدماء الأورخين عند معالجه التاريخ
المصري القديم .

وتساء أيضا أنه يازاد قصص شخصي صاهه الخيال الشعبي
وفي هواء ، وأن هذا القصص يحتاج إلى منتج في معالجه
يختلف كل الاختلاف عن منهج الأورخ النافذ .

ويشعر القاريء كلما أوغل في الكتاب أن هذا القصص
الشخصي كان قصة في حلق الحق لم يستطع أن يتخلص منها

(١) المقدمة ص .

على حال من الأحوال ، فاضدت عليه منته بالكتاب . فليج عليها في مقدمته ، ويكاد يحطم صورة المؤلف بسببها ، إذ يقول (١) : « المادة التاريخية التي اعتمد عليها ابن عبد الحكم .. شملت عددا كبيرا من القصص الشائع والأساطير ، وبعضها مكتوب ، وبعضها شاعري . وإن ما كتب منها لا يستند على تحقيق علمي . وقد لعبت هذه الكتابات دورا هاما في النموي التاريخي .. وقد تأثر ابن عبد الحكم بكل هذا .. ولم تتبع طريقة النقد العلمي في سلسلة الروايات ذات الأهمية الكبرى » .

وعاد إليها مرة أخرى ، وذكر أمثلة لها ، في فقرة ثانية من مقدمته ، فقال (٢) : « ويعود هذا الجزء (الأول) من الكتاب كثيرا من الأساطير التي لا ترقى إلى مرتبة الحقائق التاريخية بل أنها في كثير من موضوعاتها تنزع إلى الميتولوجيا التي تتوارثها الأجيال وتتلفها الشذاه . فتزداد بعدا في الحقائق العلمية ومجالات التاريخ الصحيح .. وأمثلة هذا كثيرة في الكتاب ، مثل كسابة الورد نوح عليه السلام وأبنائهم ، وأسما هذا الزناد الذين سميت بهم بلاد مصر وقرها ، وقصة موسى عليه السلام مع فرعون مصر والسحرة من أهلها ، وحديث الملكة الحجاز « دلوكة » ، وناريح الفرس والورد في مصر ، وذو النيا القرنين المنسوب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وغير هذا من الروايات التي لا تضمن نقدا عليها لكثرة ما فيها من خرافة وأصطلاح » .

ولم يعثر المحقق عددها « للأساطير » على المقدمة بل شره في حواشيه ، فكان سما زلفا لواد الكتاب .

يتحدث المؤلف في ص ١١ عن أسماء بعض البلاد وبعضها أسماء أشخاص ، فيقول المحقق طيبا : « ليس لهذه الرواية ما يؤيدها من الأسانيد التاريخية الصحيحة ، والملاحق في كتب المؤرخين العرب أنهم قد انطؤوا من أسماء البلاد مادة للأسانيد سائر الاستشغال للنوق » .

وفي ص ٢٨ يروي المؤلف واقعة يذكر وقوعها بعد موت يوسف عليه السلام . فيقول المحقق : « مثل هذه الرواية لا تدل على حقائق تاريخية وإنما تصور خيال الأساطير في نسبة جريان الخير على يد يوسف بعد موته كجزياته في حياته » .

وفي ص ٢٩ يتحدث المؤلف عن « عوج » وما يقال عن عسجته . فيقول المحقق : « خير موسى مع عوج لا سند له في التاريخ ومثل هذه الرواية تنطلق عن أقاصيص تصوها الأدلة » ويقول عن سير عوج : « لم تكشف الآثار الفرعونية عن شيء مثل هذا السير والخير في روايته يمثل الأساطير المتخلطة في عقول الأجيال بعضها عن بعض » .

وفي ص ٤٠ يتحدث المؤلف عن الملكة دلوكة . فيقول المحقق : « قصة هذه الملكة لا وجود لها في كتب التاريخ الحديثة ، وقد شاعت عند المؤرخين القدامى الذين لم تتوافر لديهم المكتشف الحديثة » . وأمثلة هذا النقد كثيرة جدا منه ، تجددها في الصفحات ٤١١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١٤ ١٣١٥ ١٣١٦ ١٣١٧ ١٣١٨ ١٣١٩ ١٣٢٠ ١٣٢١ ١٣٢٢ ١٣٢٣ ١٣٢٤ ١٣٢٥ ١٣٢٦ ١٣٢٧ ١٣٢٨ ١٣٢٩ ١٣٣٠ ١٣٣١ ١٣٣٢ ١٣٣٣ ١٣٣٤ ١٣٣٥ ١٣٣٦ ١٣٣٧ ١٣٣٨ ١٣٣٩ ١٣٤٠ ١٣٤١ ١٣٤٢ ١٣٤٣ ١٣٤٤ ١٣٤٥ ١٣٤٦ ١٣٤٧ ١٣٤٨ ١٣٤٩ ١٣٥٠ ١٣٥١ ١٣٥٢ ١٣٥٣ ١٣٥٤ ١٣٥٥ ١٣٥٦ ١٣٥٧ ١٣٥٨ ١٣٥٩ ١٣٦٠ ١٣٦١ ١٣٦٢ ١٣٦٣ ١٣٦٤ ١٣٦٥ ١٣٦٦ ١٣٦٧ ١٣٦٨ ١٣٦٩ ١٣٧٠ ١٣٧١ ١٣٧٢ ١٣٧٣ ١٣٧٤ ١٣٧٥ ١٣٧٦ ١٣٧٧ ١٣٧٨ ١٣٧٩ ١٣٨٠ ١٣٨١ ١٣٨٢ ١٣٨٣ ١٣٨٤ ١٣٨٥ ١٣٨٦ ١٣٨٧ ١٣٨٨ ١٣٨٩ ١٣٩٠ ١٣٩١ ١٣٩٢ ١٣٩٣ ١٣٩٤ ١٣٩٥ ١٣٩٦ ١٣٩٧ ١٣٩٨ ١٣٩٩ ١٤٠٠ ١٤٠١ ١٤٠٢ ١٤٠٣ ١٤٠٤ ١٤٠٥ ١٤٠٦ ١٤٠٧ ١٤٠٨ ١٤٠٩ ١٤١٠ ١٤١١ ١٤١٢ ١٤١٣ ١٤١٤ ١٤١٥ ١٤١٦ ١٤١٧ ١٤١٨ ١٤١٩ ١٤٢٠ ١٤٢١ ١٤٢٢ ١٤٢٣ ١٤٢٤ ١٤٢٥ ١٤٢٦ ١٤٢٧ ١٤٢٨ ١٤٢٩ ١٤٣٠ ١٤٣١ ١٤٣٢ ١٤٣٣ ١٤٣٤ ١٤٣٥ ١٤٣٦ ١٤٣٧ ١٤٣٨ ١٤٣٩ ١٤٤٠ ١٤٤١ ١٤٤٢ ١٤٤٣ ١٤٤٤ ١٤٤٥ ١٤٤٦ ١٤٤٧ ١٤٤٨ ١٤٤٩ ١٤٥٠ ١٤٥١ ١٤٥٢ ١٤٥٣ ١٤٥٤ ١٤٥٥ ١٤٥٦ ١٤٥٧ ١٤٥٨ ١٤٥٩ ١٤٦٠ ١٤٦١ ١٤٦٢ ١٤٦٣ ١٤٦٤ ١٤٦٥ ١٤٦٦ ١٤٦٧ ١٤٦٨ ١٤٦٩ ١٤٧٠ ١٤٧١ ١٤٧٢ ١٤٧٣ ١٤٧٤ ١٤٧٥ ١٤٧٦ ١٤٧٧ ١٤٧٨ ١٤٧٩ ١٤٨٠ ١٤٨١ ١٤٨٢ ١٤٨٣ ١٤٨٤ ١٤٨٥ ١٤٨٦ ١٤٨٧ ١٤٨٨ ١٤٨٩ ١٤٩٠ ١٤٩١ ١٤٩٢ ١٤٩٣ ١٤٩٤ ١٤٩٥ ١٤٩٦ ١٤٩٧ ١٤٩٨ ١٤٩٩ ١٥٠٠ ١٥٠١ ١٥٠٢ ١٥٠٣ ١٥٠٤ ١٥٠٥ ١٥٠٦ ١٥٠٧ ١٥٠٨ ١٥٠٩ ١٥١٠ ١٥١١ ١٥١٢ ١٥١٣ ١٥١٤ ١٥١٥ ١٥١٦ ١٥١٧ ١٥١٨ ١٥١٩ ١٥٢٠ ١٥٢١ ١٥٢٢ ١٥٢٣ ١٥٢٤ ١٥٢٥ ١٥٢٦ ١٥٢٧ ١٥٢٨ ١٥٢٩ ١٥٣٠ ١٥٣١ ١٥٣٢ ١٥٣٣ ١٥٣٤ ١٥٣٥ ١٥٣٦ ١٥٣٧ ١٥٣٨ ١٥٣٩ ١٥٤٠ ١٥٤١ ١٥٤٢ ١٥٤٣ ١٥٤٤ ١٥٤٥ ١٥٤٦ ١٥٤٧ ١٥٤٨ ١٥٤٩ ١٥٥٠ ١٥٥١ ١٥٥٢ ١٥٥٣ ١٥٥٤ ١٥٥٥ ١٥٥٦ ١٥٥٧ ١٥٥٨ ١٥٥٩ ١٥٦٠ ١٥٦١ ١٥٦٢ ١٥٦٣ ١٥٦٤ ١٥٦٥ ١٥٦٦ ١٥٦٧ ١٥٦٨ ١٥٦٩ ١٥٧٠ ١٥٧١ ١٥٧٢ ١٥٧٣ ١٥٧٤ ١٥٧٥ ١٥٧٦ ١٥٧٧ ١٥٧٨ ١٥٧٩ ١٥٨٠ ١٥٨١ ١٥٨٢ ١٥٨٣ ١٥٨٤ ١٥٨٥ ١٥٨٦ ١٥٨٧ ١٥٨٨ ١٥٨٩ ١٥٩٠ ١٥٩١ ١٥٩٢ ١٥٩٣ ١٥٩٤ ١٥٩٥ ١٥٩٦ ١٥٩٧ ١٥٩٨ ١٥٩٩ ١٦٠٠ ١٦٠١ ١٦٠٢ ١٦٠٣ ١٦٠٤ ١٦٠٥ ١٦٠٦ ١٦٠٧ ١٦٠٨ ١٦٠٩ ١٦١٠ ١٦١١ ١٦١٢ ١٦١٣ ١٦١٤ ١٦١٥ ١٦١٦ ١٦١٧ ١٦١٨ ١٦١٩ ١٦٢٠ ١٦٢١ ١٦٢٢ ١٦٢٣ ١٦٢٤ ١٦٢٥ ١٦٢٦ ١٦٢٧ ١٦٢٨ ١٦٢٩ ١٦٣٠ ١٦٣١ ١٦٣٢ ١٦٣٣ ١٦٣٤ ١٦٣٥ ١٦٣٦ ١٦٣٧ ١٦٣٨ ١٦٣٩ ١٦٤٠ ١٦٤١ ١٦٤٢ ١٦٤٣ ١٦٤٤ ١٦٤٥ ١٦٤٦ ١٦٤٧ ١٦٤٨ ١٦٤٩ ١٦٥٠ ١٦٥١ ١٦٥٢ ١٦٥٣ ١٦٥٤ ١٦٥٥ ١٦٥٦ ١٦٥٧ ١٦٥٨ ١٦٥٩ ١٦٦٠ ١٦٦١ ١٦٦٢ ١٦٦٣ ١٦٦٤ ١٦٦٥ ١٦٦٦ ١٦٦٧ ١٦٦٨ ١٦٦٩ ١٦٧٠ ١٦٧١ ١٦٧٢ ١٦٧٣ ١٦٧٤ ١٦٧٥ ١٦٧٦ ١٦٧٧ ١٦٧٨ ١٦٧٩ ١٦٨٠ ١٦٨١ ١٦٨٢ ١٦٨٣ ١٦٨٤ ١٦٨٥ ١٦٨٦ ١٦٨٧ ١٦٨٨ ١٦٨٩ ١٦٩٠ ١٦٩١ ١٦٩٢ ١٦٩٣ ١٦٩٤ ١٦٩٥ ١٦٩٦ ١٦٩٧ ١٦٩٨ ١٦٩٩ ١٧٠٠ ١٧٠١ ١٧٠٢ ١٧٠٣ ١٧٠٤ ١٧٠٥ ١٧٠٦ ١٧٠٧ ١٧٠٨ ١٧٠٩ ١٧١٠ ١٧١١ ١٧١٢ ١٧١٣ ١٧١٤ ١٧١٥ ١٧١٦ ١٧١٧ ١٧١٨ ١٧١٩ ١٧٢٠ ١٧٢١ ١٧٢٢ ١٧٢٣ ١٧٢٤ ١٧٢٥ ١٧٢٦ ١٧٢٧ ١٧٢٨ ١٧٢٩ ١٧٣٠ ١٧٣١ ١٧٣٢ ١٧٣٣ ١٧٣٤ ١٧٣٥ ١٧٣٦ ١٧٣٧ ١٧٣٨ ١٧٣٩ ١٧٤٠ ١٧٤١ ١٧٤٢ ١٧٤٣ ١٧٤٤ ١٧٤٥ ١٧٤٦ ١٧٤٧ ١٧٤٨ ١٧٤٩ ١٧٥٠ ١٧٥١ ١٧٥٢ ١٧٥٣ ١٧٥٤ ١٧٥٥ ١٧٥٦ ١٧٥٧ ١٧٥٨ ١٧٥٩ ١٧٦٠ ١٧٦١ ١٧٦٢ ١٧٦٣ ١٧٦٤ ١٧٦٥ ١٧٦٦ ١٧٦٧ ١٧٦٨ ١٧٦٩ ١٧٧٠ ١٧٧١ ١٧٧٢ ١٧٧٣ ١٧٧٤ ١٧٧٥ ١٧٧٦ ١٧٧٧ ١٧٧٨ ١٧٧٩ ١٧٨٠ ١٧٨١ ١٧٨٢ ١٧٨٣ ١٧٨٤ ١٧٨٥ ١٧٨٦ ١٧٨٧ ١٧٨٨ ١٧٨٩ ١٧٩٠ ١٧٩١ ١٧٩٢ ١٧٩٣ ١٧٩٤ ١٧٩٥ ١٧٩٦ ١٧٩٧ ١٧٩٨ ١٧٩٩ ١٨٠٠ ١٨٠١ ١٨٠٢ ١٨٠٣ ١٨٠٤ ١٨٠٥ ١٨٠٦ ١٨٠٧ ١٨٠٨ ١٨٠٩ ١٨١٠ ١٨١١ ١٨١٢ ١٨١٣ ١٨١٤ ١٨١٥ ١٨١٦ ١٨١٧ ١٨١٨ ١٨١٩ ١٨٢٠ ١٨٢١ ١

موضع خلاف بين المؤرخين ، فحسم هو - دون أن يدري - هذا الخلاف وبت فيها ، وهكذا يقول في التلمذة : من الصفحة ٩ : « هانان هو وزير مرتيناح فرعون موسى من الأسرة التاسعة عشرة » ، ويقول في التلمذة ١ من الصفحة ١٤ : « المعروف أن إبراهيم الأخير دخل مصر في عهد الهكسوس » .

وردد أخيراً وضعه الحق في موضع واضح ، فعلى عليه أن يتخذ سلوكاً معيناً ، اختلف معه فيه ، وأجاب أن أبسطه أمام القراء : ذلك هو رداء المؤرخ . فالتاريخ - في تصوري كعصيق أن ذكرت - أحد أدوات الحق ، التي يجب أن يخصص استخدامهما لخدمة النص الذي يريد تحقيقه . ولكنه يجب ألا يستغنى عنه ، كما فعل الحق ، ولكنه يريد أن يصدر ناريها صحيحاً - من وجهة نظره - للفتح العربي لمر . ومجال ذلك التأليف لا التحقيق .

وقد خدعه ذلك الرداء ، فبسطه يحارب في غير ميدان حرب . إذ نراه فجأة يقول في المقدمة (١) : « وأنه مما يستاهل الذكر فيما نحن بصدده من التسجيل » ، أن كتاب ابن عبد الحكم مع وفاته في تناول أخبار الفتح العربي ، فاته قد أغل نصها ذكر شيء ما من مكتبة الإسكندرية التي لفت بعض المؤرخين المتأخرين في كلامهم عنها ، فذكروا أن العرب قد أحرقوا هذه المكتبة العظيمة .. »

وأشرع أسلحته وقتل الكسالة بحثاً ليهبط ذلك القول . وهو في نص من ذلك كله ، لأن ابن عبد الحكم لم يتعرض له ، ولأن فجأة قد أغل كل باعث من المودة إليه في كتابه فصح العرب لمر ٢٤٨ - ٧٠ ، ولأن الحق لم يفسد شيئاً على ما قاله بنتر واتفى بليغته دون أن يذكر ذلك صراحة .

والحق أنني كرهت موقفه في بنتر ، وخاصة أنه عاد إليه مرة أخرى في مقدمته . قال (٢) : « ولله عجب استعلا لغائلة الباحث في كتاب « فتوح مصر لابن عبد الحكم » التي أصبح أمام الدرس سجلاً زمنياً لتسليسل العوادث التاريخية الهامة في أوطانها ، لتستبين عبر أزمعتها ، إذ أنها قد ناهت في ذلك الخصم الزخم من الروايات التي سألها ابن عبد الحكم في مقدمته . وقد اكتفيت بذكر ما يقابلها في التسريخ الميلادي بعد مقارنتها بما جاء في كتب المؤرخين الأخرى التي عرضت لتسجيل الفتح العربي لمر .. » . ولا يتبين الفارق حكمة الانتباه بالتاريخ الميلادي إلا ضمناً يرجع إلى بنتر ٢٩ - ٤١ ، ويرى أن هذا السجل منزع مجمل منه .

وبنتر على حق حين يحول التواريخ الهجرية إلى ميلادية لأنه يكتب لقرائه لا يعرفون غير ذلك التاريخ . أما نحن الذين نؤرخ أحداثنا الإسلامية بالتاريخ الهجري في جميع دراساتنا فأنهائنا من ذلك . بل ربما كان ذكر التاريخ الميلادي مؤدياً إلى الخطأ . وقد أوفنا الحق في هذه المسئلة أكثر من مرة . فهو يذكر الميلادي ، فيذكر تاريخ ميلاده ووفاته ٨٠٤ - ٨٩٢ م ، ويذكر تاريخ ميلاد الوفاة ووفاته ٧٤٧ - ٨٣٢ م (٣) ، ويذكر مقتل كسيلة بن زرق في ٦٨٨ م (٤) ، ويذكر طارق لغزو إسبانيا في ٧١١ ، وفتح طليطلة في ٧١٤ ، واسترداد الأندلس إياها في ١٠٨٥ م (٥) . فليتب عنا تلك التواريخ جميعاً .

واختل منهج الحق فلم يفسح الكتاب كله لطريقة واحدة من العامة ، فطيرت ألوان من التناوت في المواضيع المختلفة . فقد كان بين السور التي انقش منها ابن عبد الحكم الآيات

- (١) لا .
- (٢) ت .
- (٣) ر .
- (٤) ٢٦٧
- (٥) ٢٦٦

التي أوردها في النص ، ولكنه أعجل ذلك في قوله نصالي : « أن هؤلاء لشركة قليلين » ص ١٦ ، وهي من سورة الشعراء ٥٠ . وأعجله في قوله تعالى : « اهرب بمكان البحر فانطلق فكلان كل فرقا كالظود العظيم » ص ٢٧ ، وهي من سورة الشعراء ٦٢ . وأعجله في ص ٢١ في قوله نصالي : « فإن تكلموا وأخافوا الصلاة وآتوا الزكاة فكلوا بسبيلهم » أن الله غفور رحيم » . وقوله : « فأتوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ، ولا يخشون ما حرم الله ورسوله ، ولا يدعون دين الحق ، من الذين آتوا الكتاب ، حتى يطفؤوا الحزيرة من يد وهم صافرون » . وهذا الإتيان ٥ و ٢٩ من سورة التوبة ، بل قد أورد الآية الثانية منهما مرفعة .

وتكررت الظاهرة في أسماء المواضيع ، التي كان يحدها تحديداً دقيقاً مستعدياً على القاموس الجفراي للبلاد المصرية لحد زمني . فقد أصبل لتعديد المواضيع المشهورة كالإسكندرية ودمياط والفيوم ، وهو على حق ولكنه أعجل - دون وجه حق - مواضيع غير مشهورة ، مثل الكني وبردوس ص ٨ ، وأيلة ص ١٢ ، وشاشة ص ٢٢ ، وطرا ص ٢٩ ، ومرايشة ص ٢٩ ، وانظر ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ . ونسب أن يحصد بطي المواضيع منه الذي ذكر لها ، فطاد إلى تعديدها بعد ذلك ، مثل منق التي أصلها في ص ٨ ، وحدها في ص ١٢ ، وأبلده التي أصلها في ٢٩٩ وحدها في ٢٤٢ .

ولم يركس هذه الظاهرة في ردة الأخبار ، والرجال الذين نرد استعملهم فيها ، فالناحية عنده لا يتعرض لهم . ولكنه شدد مع بعضهم دون سبب واضح وارجم لهم . وهكذا نجدده يبرج من الرواة لكاتب ابن مالك ص ٢ ، ولبيص بن هاجر المصري ص ٢٧ ، وخالد بن عبد الله ص ٢٤ ، وميالد بن سعيد الهمداني ص ٢٩ ، وأبي أويس القرني ص ٢٧ ، ومن رجال الفوائض لسعد بن أبي وقاص ص ١٢٥ ، ويهمل المرات عزم .

وأخلف مع الحق كل الاختلاف فيما ألتزمه في الكتاب من تنظيم الحوار على هيئة الحوار في المسرحيات ، فوضفح السريحة للمسرح ، وتيسير الطريق أمام كل ممثل ليبرف أين يما حواره وأين ينتهي ، يظن كاتب المسرحية مضطراً إلى أن يبدأ كل حديث من سطر جديد . أما الفصلا فلا تراعي ذلك كثيراً ، والكتاب لا يراعيه بتاتاً ، بل أنه إصراف ، ومفسدة وتضوية للكتاب . وانظر الصفحات ١٥ - ٤١٧ - ٢٢ - ٢٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ١٢٠ وغيرها .

وطبيعي أن يرا من الكتاب من العيوب ، بعد أن لقي مائتي من مثله المستترفين . ولكن ردة الطبع أخلت بمواضع منه وأدخلت عليها ما يرتك منه التفسعة الأوربية - ففسد أشر سابقاً إلى سقوط عبارات من الفن ، وسقطت كلمات أيضاً . مثال ذلك ما ورد في ص ٥٧ : « فلما دفعوا رسول الله صلى الله عليه وسلم .. » ، وصوابه : « فلما دفعوا رسول الله صلى الله عليه وسلم .. » ، وما ورد في ص ٦٤ : « فلما دفعوا إلى رسول الله .. » ، وما ورد في ص ٦٤ : « فلما دفعوا إلى رسول الله مهاجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم » ، ورجع رسول الله صلى الله عليه وسلم من المدينة النبوية ... » ، والصواب : « لا كانت سنة ست من مهاجرة .. »

وما ورد في ص ١١٨ : « وعلى عمرو ومن معه في طلب من هرب من الروم إلى البحر إلى الإسكندرية » . والصواب : « وعلى عمرو ومن معه في طلب من هرب من الروم إلى البحر إلى الإسكندرية » .

وما ورد في ص ٢١٢ : « وعلى ذلك لغص من الجبل إلى البحر » . والصواب : « وعلى ذلك أنه لغص من الجبل إلى البحر » .

وكل هذه العبارات وغيرها برئت من السقوط في الطبعة الأوربية .

ورفع تصحيح في كثير من أسماء الأعلام ، وأرجع أن كثيرا منه ربما كان من الطبعة ، ولذلك لن ألج عليه ، ولست في سائطي بعض الأمثلة . جاء في صفحة ط من الصفحة . السطر الأخير : علي بن عبد العزيز الجدواوي . والصواب : العزوي نسبة إلى بني جري ، وانظر مقالتي « مجلة الساحل » في العدد العاشر . من السنة الأولى ، من الطبعة .

وفي ص ٣ : ١٨ : يجبر بن ذاخر الصافري ، بالجيم ، والصواب : بالحاء ، كما جاء في التثنية للذهبي ٤٧ .

وفي ص ٦٥ : ٤ : الجندى ، بفتح الهمزة وكسر الدال ، والصواب أنه نغم الجيم وفتح الهمزة منه مده ، ونغم الهمزة عند فصره ويكون في الحالين مفتوح الدال ، كما في تاج العروس مادة جلند .

وفي ص ٧٤ : ٦ : البراء بن عازب ، بفتح الزاي ، والصواب : كرها .

وفي ص ٨٢ : ٣ من أسفل : سعيد بن طير بفتح الصين والصواب : سمها .

وفي ص ٩٤ : ٥ : شبيب بن بيتان ، بضم الشين وبالياء ، وكسر ورويه بهذه الصورة في ١٥٨ : ١٦١ . والصواب : كسر الشين وبالياء ، كما في تهذيب التهذيب لابن حجر .

وفي ص ١٢٦ : ٨ : أبو بصرة الفلاري واسمه جميل بن بصرة ، بالجيم ، والصواب : بالحاء ، كما في كتب الصحابة .

كذلك وقع تصحيح في المتن في مواضع متعددة ، أنير إلى مجموعة منها . جاء في ص ١٥ : في الوصية بالتقيت : لا تأكلوه أكل العشر « وفسر الحق العشر بأنه الذي يحسن طعام الناس حتى يظهروا » وأرجع أن الصواب : « إن تأكلوه أكل العشر » أي النبات الفس .



وفي السطر الأخير من ص ١٠٠ من كتابي بن قام : « وهو الذي جبل به في الزجر في الفلك » ولا معنى لها . ولظن أن الصواب ما في الطبعة الأوربية : وهو الذي جبل به في الرجز في الفلك ، أي في أثناء الطاب والمحنة .

وفي ص ٦٦ : ١ : « إلى ما يقفو محمد » . والصواب : إلى م ، أو الهمزة ، لأن ما الاستهامية يجب حذف الفهسا إذا جرت ، وتبقى فتحة الميم ، ويجوز تسكينها في الشعر .

وفي ص ١٤١ : ١٨ : دار الفلفل ، بكسر الفاءين . وجاء في تاج العروس : « نسب الصناعات الكبر للعلماء » ومنعته صاحب المصباح أيضا ، وصوبوا كلامه .

وفي ص ١٧٣ : ٥ : بجرف نية . ولعل الصواب ما في الطبعة الأوربية : بجرف نية ، ونية لقب أبي عبد الرحمن الحرراوي الذي شهد فتح مصر ، ونسب إليه حمام نية (القماموس الحبي) .

وفي السطر الأخير من ص ١٧٦ : « وكذا قد أخذنا بالوفاي » . وفيه الفعل على صيغة البني للجهول ، والصواب : بناؤا للعلوم .

وفي ص ١٩٩ : ٥ : « ولكنها حديد أمام » . شر خلفها . بضم الفاء . والصواب : صمها على الفرفرة .

وفي ص ٢٢٢ : ١٤ : « فط هذا بك ادبا لك ، إذا صممت أنذك ذكرته » فلم تعارب العرب ؟

واظن صواب العبارة أنها للفني : « .. ذكرته فلم تعارب العرب » . وقد تكرر التعبير في الصفحة التالية بما يوجب أن يكون للفني .

وفي السطر الأخير من ص ٢٤٨ : « إن هذه الصميلة

اختفرت » والصواب : اختفرت ، أي فطعت قبل تمامها ، من الاختصار وهو الموت في سن الشباب .

وفي ص ٢٤٤ : ٦ : « فزعم بعض المشايخ أن منها سبع عشرة موصفا » والصواب : موصفا .

وفي مواضع معينة كان المتن سليما ، ولكن الحق على عليه بما يشك فيه . ففي ص ٢٢١ : « وكان البحر لاصفا بسور المدينة » ولم يكن فيما بين المدينة والبحر سور . فقال الحق : « كذا في الأصل » ولعل في العبارة تصحيحا في كلمة سور في هذه الجملة أو في الجملة قبلها . ولا تصحيح في الجملة .

وفي ص ٢٢٥ : « فلما زلت الروم الاسكندرية سأل أهل مصر عثمان أن يقر عمرا » . وعلق الحق على أهل مصر فقال : « المراد الفيل » . ولست أدري لماذا قصر ذلك عليهم ولم يجعل للعرب معهم نصيبا ؟

وفي ص ٢٢٧ : « يقول المؤلف : « فسلم أرجسل .. نولي بذات الصمام » . فقال الحق : « مرعى الحمى » . ويريد المؤلف الوصف الذي ذكره في ص ٢ ، وحدده الحق بأنه « إحدى القواني المصرية على البحر الأبيض المتوسط .. ولطها السوم » .

وعلى المتن من العواشي معالجة أخرى ، إذ يورد الحق عبارات موجودة في النسخ المختلفة من الكتاب ، وبسببها جميعا زيادات ، ولا يميز بين العواشي منها والملاحظات بالثنى . ففي ص ٢٩ : « أبراه عن نوف » . وعلق عليها قائلا : « في نسخة د زيادة فوق السطر : يعني البكالي » . وواضح من السبيل أنها حاشية .



وفي ص ٥٢ : « يعني على حديث شريف في النص يقول : « في نسخة د : هذا حديث صحيح » . وجاء النسخ في الزهرات ، وسقوط القسوى في تاريخه » .

وفي ص ١٤٨ : « فلما رأى ذلك شريك بن سمي أمر أيضا ناعمة ملك بن تائفة الصنقي » . وعلق الحق فقال : « في نسخة د : فلما رأى على الهاشمي : أن يلعب إلى عمرو فخير » . وانظر ٤٦٠ ، ٤٦٤ ، ٤٦٨ ، ٤٦٢ ، ٤٦٥ ، ٤٦٠ ، ٤٦٩ ، ٤٦٨ ، ٤٦٨ ، ٤٦٨ .

وأورد الحق في بعض حواشيه ما عده زيادات أيضا ، ولكنها ليست إلا عبارات من الأصل ، وضعها الحق في موضعها أو غير موضعها . مثال ذلك ما أورد في ص ٢٣ : « في نسخة د زيادة : سمها سارح ، بفتح الراء .. » وكل ما فيها موجود في المتن في ص ٢٥ .

وأورد في ص ٦٨ : « في نسخة د : زيادة : ويقال بل حسان ابن ثابت حين غريره صولان بن الحنظل ، والقصة مشهورة » . والقصة موجودة في الصفحة نفسها تحت الوصف الذي علق عليه . وكثر الأمر نفسه في ص ١٠٩ . أما التعليق التي في ص ١٨٢ : « تتلاقى بالثنى في ص ١٨٥ ، والتعليق التي في ص ٢٧٥ من متن ص ٢٨١ .

وعلى مواضع اختل فيها المتن ، وعلى من هذا الغسل الطبيعي المصرية والأوربية ، لوجوده في جميع الأصول . ولكن المستشرق نيه إليه فيه عليه . أما الحق العربي فسكت عليه . مثال ذلك ما في صفحة ٦٢ من الطبعة المصرية إذ ترى الإخبار غير مترابطة ولا مرتبة . فاشترى نوري أننا ربما كنا أمام اسكتين من المؤلف ، كان المراد وضعها في مواضع معينة ، ولكن أنما ما أبعدها عن موضعها الآن بعدد وأشار إلى الوصفين اللذين يجب أن يكونا فيهما .

وبكرت أورد نسخة في السطر المنسوب إلى خالد بن الصمو في ص ١٩٩ ، والذي يتضمن من غير من الخطأ أن يقسمهم في الولاء أموالهم ، لأن المعروف أن الآيات لا يفتخر يزيد بن قيس .

والامر الذي يؤسف له ان المحقق تسرع في بعض ما قال في المقدمة والحواشي ، فوقع في اخطاء ظاهرة . فقد قال عن كتاب فحوش البلدان للبلادي في المقدمة (١) : « وقد طبع هذا الكتاب في الهند » وله مختصر مطبوع في القاهرة » .

ولا اعرف ما قاله المحقق . فالعروف ان الكتاب طبع بباردبا مرتين في ١٨٦٦ و ١٨٧٠ . وطبع كاملا في القاهرة في ١٢١١ هـ ، ١٢١٩ و ١٢٢٥ هـ وفي ١٩٠٦ م ، وطبعه الدكتور صلاح المنجد في القاهرة في الايام الاخيرة . كما طبع في بيروت ايضا .

وقال في المقدمة ايضا (٢) : « ومن الرواة المعروفين الذين لم يذكرهم ابن عبد الحكم » ويعتقد البعض انه قد رجسح آلي مؤلفاتهم في كتابه فتوح مصر : عبد الله بن المبارك . . وسعيد بن أبي عريم . . وسعيد بن كثير بن عفير . . وعبد الله بن وهب » .

والحق انني في شك من فهمي لهذه العبارة : فابن ذكرى التندى ان ابن عبد الحكم رجع الي المذكورين ؟ انصف ؟ ذلك ان ابن عبد الحكم لم يذكر رجوعهم اليهم ، بل اكثر من ذكر اسمائهم بين رواته . وقد رجعت الي فهرس نوري لطبعته فوجدت ابن عبد الحكم ذكر عبد الله بن المبارك في ٩٥ ، ١٨٤ ، ١٩٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٧٨ ، ٢٩١ ، ٢٩٨ ، ٣١٩ . وذكر سعيد بن أبي عريم في الصلحاح المئة الاولى من كتابه وحدها في ٤٢ ، ٥٢ ، ٩٧ .

وذكر سعيد بن عفير في الصلحاح المئة في ١٩ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩٤ ، ٩٤ ، ١٠٠ .

وذكر عبد الله بن وهب فيها في ٢ - ٤ ، ١٠ ، ١١ ، ٤٥ ، ٢٨ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٩ - ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ .

وقد اعترضني كثرة ذكره لقراءة التسلية الى الانضمام على مئة صفحة ، وربما كان ذكره لبعضهم الى غيبها اكثر .

وقال في المقدمة ايضا (٣) : « والذي يوجب الكثارة فيهم ان ابن قديم لم يكن لعميلة لابن عبد الحكم » ولم يثبت انه قد نقل عنه رواية شذوية . . مع ان كتاب الفحوش نفسه يذكر ستة روااته انه يروي عنه ، وما وقع من ذلك « فابن عبد الحكم مات سنة ٢٥٧ هـ ، وابن قديم ولد ٢٢٩ ومات ٢١٢ ، وابن قديم لعاصم لعائنة وعشرين سنة ، وعقبا في بلد واحد : مصر » وان شذلا يعلم واحد : التاريخ .

ولي صلحة ط من المقدمة جعل مصادرة الحكومة لاسوال بني عبد الحكم ساينة على محنة خلق الفران ، وهو نفسه يحصل المصادرة في سنة ٢٢٧ هـ ، والحنة في عهد اوقات الذي ولي الخلافة بين سنتي ٢٢٧ و ٢٢٣ هـ .

وفي ١ اعتمد على شرح القاموس في تحديد بلاد الوالي ووالي الوالي ، وعصما من الامور الخرافية . ولو رجع لكتاب حديث السندباد القديم للدكتور حسين فوزي لعرف ان هناك ابعا جادة تبني المصور على حقيقة القول في هذه البلاد ، وان المرجح انها بلاد اليابان لاسباب مذكورة هناك .

وفي ص ١٥ يعلق على كلمة « ميم » فيقول : « كذا في الاصل . ولم اجد لهذا اللفظ معناه » وله لفظ سؤال مما حدث « . واللفظ موجود في لاج العروس الذي قال عنه : « كلفسة اسلمهم أي ما حالك وما شاك » .

وفي ص ١١١ يتحدث المؤلف عن النفس فيعلق المحقق عليها انها قرية ام ندين تجاه مصر ، بالزعم ان المؤلف يريد منس الاسكندرية بدليل قرنه اياها بكتبة الذهب في الاسكندرية .

- (١) ز .
- (٢) ل .
- (٣) ر .

وفي ص ٢٠٦ قال : « والعرفاء : جمع عريف ، وهو من يسلو على الناس الاعية » . ولست أدري لماذا عدل عن القنى المشهور للكلمة ، فاعريف الرئيس .

وفي ص ٢٨٦ قال المؤلف : « كان حرس يزيد بن ابي مسلم حين قدم البربر » ليس فيهم الا بترى ، وكانوا هم حرس الولاة قبله : البتر حاصة ، ليس فيهم من البراسي احد » . وقدر الحق البرس بانهم « فرقة من طائفة الزيدية » مع ان كلام المؤلف واضح انهم طائفة من البربر .

وشاب حواشي المؤلف الكثير ، فهو يفسر امورا واضحة من السياق او يعلق على امور ليست في حاجة الى تعليق . ففي ص ٨ يعلق على كلمة منير فيقول : « المنبر مرطاة الخطيب » وسمى منبرا لارتفاعه وطوله . . والتبر الاسير اذا ارتفع فسوق المنبر . . وقد اتخذت المنابر من قديم « ويستعمل للخطب للدلالة على الخطب والامان » .

وفي ص ٩ يقول المؤلف : « ثم يرده الي قرية من نحو دير القليلة » ثم يرده الي قرية في الغرب « ثم يرده الي قرية في القليلة » . فيعلق المحقق على « دير القليلة » فيقول : « يعني التمثال القرى » ثم يعلق على « في القليلة » فيقول : « معنى الجنوب الشرقي » واحد التعليلين يعني من الاخر .

وفي ص ١٠٧ يقول النص : « فاشفي في ابي يعقوب فيعلق المحقق : « كنيسة بالاسكندرية » وهو غني عن ذلك لان ابن عبد الحكم نفسه قال في الصفحة التي قبلها : « يدفنوسى في ابي يعقوب بالاسكندرية » .

وفي ص ١١٢ يقول النص : « اذن تجدون رباطا كثيرة » فيعلق النص : « اقل الاصل : الا » وهما كلمة واحدة يكتبها الكوفيون على الصورة الاولى ، والبصريون على النحو الثاني .

وفي ص ١١٩ يقول المؤلف : « وقد بقي لابن بسامة عيب بالاسكندرية الى الينا » . فيعلق المحقق : « المراد ايام ابن عبد الحكم » .

وفي ص ١٧٧ يتحدث المؤلف عن اخالذ الاسكندرية فيقول المحقق : « اخالذ جمع اخيلة » بمعنى الماخوذ « اما ابن عبد الحكم فيقول في الصفحة نفسها : « واما الاسكندرية فلم يكن بها خطف . . ولما كانت اخالذ » من اخذ منزلا نزل فيه هو وبني اسه » .

وفي ص ٢٠٢ يقول النص : « افافلموا بؤونة واييب ومسرى » فوضع المحقق رقبا على كل شهر ، وقال عن الاول : « الشهر العاشر من السنة القبطية » وعن الثاني : « الشهر الحادي عشر من السنة القبطية » . وعن الثالث : « الشهر الاخير من السنة القبطية » .

ونظرة التزيد في التعليقات التي كرها في غير موضع فقد تحدث عن امتسا في صفحتي ٢٢ و ٦٩ ، وعن الزما في ٢٤ ، ٤٥ ، وعن القوس في ٤٦ ، ٤٧ ، وعن الكريون في ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١

المكتبة العربية



مسرح برنارد شو للدكتور علي الراعي

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر
صدر في القسرة الأخيرة كتاب « مسرح برنارد شو »
للدكتور علي الراعي ، وهو عبارة عن ترجمة عربية للرسالة التي
تقدم بها الراعي إلى جامعة برنجهام سنة ١٩٥٥ قليل درجة
الدكتوراه في الأدب بعد أن أعدها تحت إشراف استاذ الأدب
العالي الشهرة الأستاذ نيكول .

فالكتاب على هذا الأساسي بحث علمي الأدبي دقيق وفيه
شمول واستقصاء للإبحاث الجامعية الأصيلة ، ولكنه من جهة
أخرى يعمل - حتى في ترجمته العربية - جميع سمات الإبحاث
الجامعية من حيث أنها موجهة إلى أسئلة متفحصين في موضوع
البحث ملعين بتفاصيل النصوص الأدبية التي أنفذها صاحب
البحث مادة لرسالته ، ونعتي بها مسرحيات برنارد شو الوفيرة
العدد ، بل وإنتاج برنارد شو الفكري والأدبي كله باعتباره
دراسة مسرح شو لا يمكن أن تتصل من دراسة إنتاجه كله منذ
ابتداء حياته بكتابة النثرات السياسية إلى أن استقر على
أسلوبه الخاص في كتابة المسرحيات وأنفادها غالباً فيها للتعبير
من آرائه في الحياة بعمامة .

ويبحث الراعي في مسرح برنارد شو يتسم أيضاً بالطابع
الجامعي من حيث التمهيد الذي يعني أول ما يعني بالتحليل
التفسيري للإنتاج الأدبي ، بحيث يمكن القول بأنه دراسة تاريخية
لمسرح برنارد شو أكثر منه دراسة نقد وتقييم لهذا المسرح ، ول
هذا يمكن القول بين ما اصططنا على تسميته بالدراسة الأدبية
من جهة وبالتفاد الأدبي من جهة أخرى وإن كنا نأيد إلى تقرير
حقيقة أخرى أن الفصل بين التكوين من التأليف فضلاً عما
غير جاز ، بل وغير ممكن ، فكل دراسة - أي كل تحليل
تفسيري على أساس تاريخي لابد أن ينتهي إلى نوع من التقييم
للتقصو المدروسة ، كما أن كل نقد لا يمكن أن يستقيم ما لم
يستند إلى مرحلة الأدبي إلى التحليل والتفسير ، وإنما درج
المشتغلون بدراسة الأدب ونقدته على هذا التقييم استناداً إلى
التنوع الذي يولي الناحية التحليلية التفسيرية اهتماماً أكبر
في الدراسة الأدبية بينما يولي التقييم الإهتمام الأول في النقد
الأدبي .

ونالفل أخذ الدكتور علي الراعي في دراسته لمسرح برنارد شو
منهج الدراسة الأدبية الجامعية القائم على التحليل والتفسير
ألا نراه يقسم هذه الدراسة إلى قسمين كبيرين على أساس أن

كل التمسح الأدبي ينتهي على دعائين ، هما الصورة الفنية
وخصائصها من جهة والمضمون الفكري والمعنوي والأخلاقي من
جهة أخرى . وعلى هذا الأساسي سمي الراعي القسم الأول من
بحثه باسم المصادر التكتيكية بينما سمي القسم الثاني باسم
المصادر الفكرية . وبالطبع فهم لهذين القسمين الكبيرين بعمق
القيمة حدد فيها هدفه من الدراسة ، كما أنه الكتاب بكتابة
من خمس صفحات حاول أن يجعل فيها رأى النقاد الثقات في
مسرح برنارد شو والمصير الذي ينتظره أن خلوداً وإن هبوا
إلى مستوى الوثائق التاريخية مرجحاً أن من بين مسرحيات
برنارد شو ما سوف يشهد على الزمن دون أن تلي دته ،
وبخاصة مسرحيته التراجيكونميدى « القديسة جون » التي صور
فيها حياة جان دارك ، كما توقع لطيف كوميدياته الخلود أيضاً
مثل : « الرجل والسلاح » ، و « من يدري ؟ » و « بيجامونا »
وكل ذلك فضلاً عما أحدثه برنارد شو من تطوير واسع للأصول
الدرامية التي كانت من قبل جامدة متزمنة يهبط بها الكاتب ذو
الفكرة أو الرسالة .

والدكتور علي الراعي في القسم الأول من بحثه وهو القسم
الخاص بالمصادر التكتيكية فلم شو لم يقتصر على دراسة مسرح
شو بل ولا على دراسة إنتاج شو الأدبي كله ، بل اضطر إلى
دراسة طيبة واسعة لفن الدراما الحديثة كله باعتباره أن شو لم
يظهر وسط العلم ، بل ظهر في غيب تيارات أدبية وفنية متصلة
كان لابد أن يتأثر بها سلباً أو إيجاباً كما أنه عاش ما يقرب من
قرن من الزمان أصل فيه تلك التيارات متغللاً بها ومؤثراً فيها
بحيث يمكن القول بأن الدكتور علي الراعي في هذا الفصل
العلمي الدقيق من بحثه قد كشف عن الأصول الجديدة والفريدة
التي أدت إلى ظهور ما يعرف اليوم في العالم كله باسم الدراما
الحديثة ذات الطابع الذي يجمع بين الزم والواقع ،
وينتهي على توحيد فكرة يسمى المؤلف إلى عرضها على الجمهور ،
ومن هنا جاز فصوله الأربعة الممتدة في هذا القسم من تأليف
شو الذي ابتدأ حياته بكتابة المسرحيات السياسية والقصص
التحليلية على شو كاتب المسرحيات الذي لا يمكن أن تتصل
نصوص مسرحياته عن المقتضات التحليلية الوصفية المسوية
التي كتبها لها ، وعن إرشادات الإخراج ووصف وتخطيط
الخصائص التي أدرجها في مستهل كل فصل أو مشهد ، ثم
الدراسات التحليلية الوصفية أيضاً التي أضافها لمعظم مسرحياته
كطامة ضرورية لها عند نشرها في كتب بحيث يمكن القول بأن فهم
مسرح برنارد شو وتقييمه ولتقوله لا يمكن أن تكفي فيه مشاهدة
تلك المسرحيات وهي تعرض على خشبة المسرح ، بل لابد لكل
مشاهد أن يقرأ المقتضات والمفاهيم والإرشادات والتحليلات
الوصفية قبل أن يذهب لمشاهدة المسرحية .

وتحدث المؤلف في الفصل الثاني من أثر فنون البرنسك
والفارس واليونان على تكتيك شو ، وأقر الفصل الثالث من
هذا القسم بدراسة العديد من الأثر التكتيكي لإسبن على شو .
وقد أحسن في هذا الفصل الاستمارة بالدراسة العميقة التي قام
بها برنارد شو نفسه مسرح إسبن ونشرها في كتاب شهير باسم
« جوهر الإسته » .

وأخيراً درس الراعي في الفصل الخامس التناثرات التي
تلقاها شو في مجال كوميديا النقد الاجتماعي من مساهمات
شو نفسه بالوني الطعام من أمثال أريسو فانيس وبن جونسون
وموليير . وابتداء عصر عودة التكتيك في إنجلترا نفسها ، وكذلك
تأثير مسرحيات جلبرت والأوبرا كوميك على تكتيك برنارد شو

ومن كل هذا القسم الذي كتبه علي الراعي عن المصادر
التكتيكية لمسرح برنارد شو ومن فصوله الطيبة يعرج القارئ
بفكرة واضحة عن التعامل الكبير الذي حدث ابتداء من منتصف
القرن الماضي في مجال التكتيك المسرحي حيث أخذ إسبن يتعد

على الأصول الفنية الجامعة في صناعة ما يسمى عند الكاتبين الفرنسيين سكريب وسارديو بالمرحبة الجيدة الصنع ، وذلك لتتوسع هذا الحاجات العصر ومتغيرات التمييز ، وتتلاقى التطور الإنساني الواسع الذي صاحب ذلك اتساع الصاعد في الوعي الاجتماعي الذي صاحب حركة التصنيع الفصحى بأوروبا خلال تلك الفترة وما واكبه من نقص في التفكير الاشتراكي التحرري الصاعد . لم يمه في ذلك بل وسار إلى مدى أوسع في الاطلاع على الملامح تنكيفية وشسو ، وبفضل هؤلاء الثلاثة الكبار ظهر واستتب ما أصبح يعرف في العالم كله بالدراما الحديثة ذات الطابع الواقعي الوثيق الصلة بقضايا العصر وممارد الشعوب .



وفي القسم الثاني الذي خصصه الراعي للمصادر الفكرية لشو فصل القول في عقيدة شو الغابية ومواقف اختلافها الأساسية مع الماركسية من حيث عدم إيمان برنارد شو بخصيصة التطور الديالكتيكي عند دارون وماركس وما احتياجه الإرادة البشرية طاعة خالقة كما ذهب لا مارك وإن يكن هذا التصور غير دقيق ، لأن ماركس مثلاً لم يقل بالتطور الديالكتيكي بل قال بالتطور الديالكتيكي الذي يقوم العلم والإرادة البشرية بدور كبير فيه . كما اختلف مع ماركس في تفسير الاجتماع إلى بروليتاريا ورأسمالية ، ورأى تقسيمه إلى عاملين : مجدين ، وكسالي متستظين ، وأندرج في كل من الطائفتين عمالاً وأصحاب مصانع مما ، وأخيراً خالف شو ماركس في تعدد طامع القيادة ، فهو يريد أن تكون للفقول الميمرية في للعاديين من الواقعيين ، وكأنه قد تآزر في ذلك بجمهورية اللاطون التي يريد صاحبها أن يتولى الفلاسفة شؤون القيادة فيها .



وفي نهاية الكتاب كتب الدكتور الراعي خاصة في خمس صفحات من كتابه المصمم الذي يتناول الأربعة عشر صفحة من المظلم الكبير استعرض فيها على ضوء دراسته التحليلية السابعة آراء كبير النقاد في مسرح برنارد شو واحتمال خلسهوه أو هيوته إلى مستوى الوثائق التاريخية ، واستعرض في إيجاز كبير آراء الفريين ثم آراء فريق ثالث يرى أنه لو تأخر ماركس برنارد شو ربع أو ثلث قرن لأصبح أعظم كتاب الراديو والسينما ، باعتبار أن شو قد أثبت أنه الوحيد بين الكتاب المسرحيين المحسنين الذي لم يسمح للتقاليد المسرحية البحتة أو التوحدات الدرامية الموقفة بأن تعطل سيره ، ثم قول جابريل ياسكالي « طوال عملي في السينما لم أجد كاتباً مسرحياً كبيراً له ما لشو من شعور غريزي بالزوايا ومن أحسها بإيقاعية تنابع للثقاف » .

وبقراءة هذه الغائمة الموجزة التي حاول فيها الراعي تقييم مسرح برنارد شو والحكم عليه أو له يتسج إلى أي مدى طلى منهج الدراسة الجامعية على هذا البحث القيم .

والواقع أن تقييم مسرح برنارد شو كان يحتاج إلى مزيد من البحث والتفصيل وتناقل العديد من القضايا التي يستند إليها أو يمكن أن يستند إليها هذا التقييم ، وفي مقدمة هذه القضايا البحث عما إذا كان مسرح برنارد شو يقدم في جوهره على قضايا عصرية ، قد يغشاها الزمن فينخطي معها مسرحه كله يوم أن تنتشر مثلاً نهائياً قضايا التحرر الاشتراكي في العالم كله أم أن مسرح برنارد شو رغم التزامه بقضايا الساعة يستند في قضايا الساتية بألفية فائدة على العهود رغم تغير المصود والبيئسات وذلك باعتبار أن مسرح شو هو أولاً وقبل كل شيء مسرح رسالة إنسانية اشتراكية تعبره .



والذا كنت قد أوضحت في مستهل هذا المقال كيف أن بحث الدكتور علي الراعي في نصه الإنجليزي الأصلي كان موجهاً

لأساندة الأدب الإنجليزي الذين أشرفوا على رسالته وناقشوها ، فإن هذه الحقيقة تقضي سوداً على الترجمة العربية لهذا البحث وهي الترجمة التي كنت أرجو أن يزيدتها الدكتور الراعي نفعاً بإضافة عدد من الهوامش الضرورية لتمكين القاري العربي من فهم واستيعاب التصوص أو على الأقل الآلام بخطوطها الصامعة وبخاصة وأن هناك عدد كبيراً من نصوص شو لم يترجم حتى الآن إلى العربية بالرغم من التنسقات الواسعة الذي ظهر في السنوات الأخيرة في ترجمة وعرض مسرحياته في عالنا العربي .

وأخيراً كنت أرجو وأنني إن حق الراعي هذا الرجاء في الطبعة الثانية إن شاء الله ، وهو رجاء ينصرف إلى كتابة ملحق يضاف إلى هذا البحث الموسوعي القيم من برنارد شو وإدبه في عالنا العربي ومدى ما أصاب من الجبال ودراسة وتقت وتعليل .

الدكتور محمد مندور

الاصمعي للدكتور أحمد كمال زك

الذا ذكرنا رواية الشعر وطعام اللغة تيسار إلى الغائنا على الفور اسم عبدالمك بن قريب الاصمعي ، وقد ينحو عن التراجيح نحو البحث الأكاديمي ، بل يجمع بين أبعاد اللغة وأطار التاريخ ومن هذا النوع الأخير كتاب « الاصمعي » الذي صدر فسين سلسلة اطام العرب . وقد قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أبواب أولها من حياة الاصمعي في البصرة ، وثانيها من حياته في بغداد ، وثالثها من عودته إلى البصرة في أغريات حياته بعد أن أحس أن دوره في بغداد قد انتهى على الوجه الذي يرغبه .

وسأول الجاه الأول أسرة الاصمعي الرحلة من جنوب البصرة إلى البصرة ، وحياتها هناك في شيء من انتعاش لا يتلف لديها . ولسير الأحداث بالتي الصغير عبد الملك ، فنراه في الكتاب سلق على أفراته بقوة حافظته وسرعة بديته ، ونراه بعد ذلك في السجيم الجامع يتنقل على شيخ البصرة « أبو عمرو بن العلاء » وقد جعلت التي شعر لقا من الأراجيز . ويتصل بشعره البصرة وأطامها كسار من برد وحلب الأحمر والغليل بن أحمد ، وتنتج بصيرته لنقد الرجال ، فقد جلت الدولة العباسية وبدأت حركة التسوية تشد وتهاجم كل ثراث العرب . ها هو ذا الاصمعي في قلب البدايه يجمع الروايات القصصية للشعر ويلتقي بالاعراب في ليماء وخير ووادي كلب وفيرما فيس في شعره هذه البدايه العربية التي طمها الهوالي ، حتى إذا جمعت قدرا هائلا من الشعر والأخبار أنه له أن يعود إلى البصرة وهو يحس أحساسا عميقا باستاذيه .

ولا أجازته استاذيه أبو عمرو بن العلاء تعلق الطلاب حوله وطير صيته حتى وصل بغداد ، ومن هناك حمل السيد إلى الاصمعي خطايا من الفضل بن الربيع يدعو إلى الحفسور ، وبذلك انتهت الرحلة الأولى من حياته في البصرة ، وهو طالب واستاذ يروي الأخبار وينقد الشعر ويؤلف الكتب ويتصمد للشعوية ، وكلما قد وهب حيساته كلها للعلم وللدفاع من العربية .

والواقع وللترجيم يجب دائما أن يتنقل شخصية المترجم له أمامه وهو يتبع مراحل حياته ، ولم يغفل المؤلف في هذا الباب عن ذلك ، فهو قد وصف لنا شخصية الاصمعي بالفتح والإعمال في هندامه ، وأن كان خلف هذا يجعل قلبا جسودا وذنا حادا . ولكن الصورة لم تكتمل بعد ، ونظا تنلمس بقية جوانبها فلا نمر عليها . والواقع أن التراجيع العربية كانت تهتم بكل صغيرة وكبيرة في تراجيع الطام ، فما هو ذا ابن قتيبة في كتاب « المعارف » يقول من الاصمعي :

« ومع القامة ، لا بالطول المشوق ولا بالقصير البان » أسمر البشرة لم يفتحه شمس الصحراء ، في جهة مربعة واسعة بارزة وعينين سوداوين صغيرتين تشمان ذكاه ولطنة ركبنا فوق

انف استدل أملاء وعرضت أرونيته ، ولم أشفق عليه التفتين ، على ذلك ربيع النهاية أحتفت لحية خفيفة شواءه ، ورق عارفها ، وطالت نهائيتها بمقدار ما استوصب قبضة الكف ، سيرا على قاعدته المسة .

وهناك سؤال لا بد منه ونحن بصدد الحديث عن الباب الأول ، وهو : هل من حق كاتب التراجم أن يقتصر على بعض المواقف التاريخية بآيا دون آخر ، من غير أن يذكر لنا سبب اختياره ؟ اعتقد أن الحوار وحده كان قادرا على أن يقضي على الترجمة الاطار القصص المشوق ، فلم تكن بحاجة الى شخصية الفنتازيا التي هام الاسمى بها حيا ، ثم تزوجها فريم لم يمسد ذلك ، مهما امتدنا هذه الشخصية ، خاصة اذا كان ذلك غير مؤكد من النهاية التاريخية . يقول عبد الجبار الجومرد في كتابه عن الاسمى :

« ولو أمضا البحث في سيرته وتصرفاته لوجدناه غائر التفرقة في كل ما يشغل بالمسائل الجنسية ، بعيدا من مغفلة النساء ولم شخصامة ما دورى من الشعر المولى الرقيق ، زاعدا في المواقف ممنون . فلم يظفيرا هو من حب عاق به أيام فتوته ، أو هوى اسره لينة من بهاليه طوال شبابه ، وحتى غصوه الذين كانوا يمشون من زلانه واخطائه لم يسيروا الى فيه من ذلك . كل ما تعلمه منه في هذا المجال هو أنه لزوج في حدائنه وانجب مقبا ، ثم انه ترمل في شبابه ليقبى أرمل حتى النهاية . »

ونظر الى حياته العلمية في هذه الفترة ، فتجد الترجمة تعمل بأهوار هامة ولا تعمل بأهوار شديدة الأهمية . فقد عاش الاسمى وسيبويه في بيئة واحدة وكانت بينهما مساجلات مستمرة لم يعرض لها الكتاب وإن عوفي لمساجلات أخرى بسين الاسمى وبين ممر بن الكتي وفيره . وقد حدثنا بالقول في معجم الأدباء عن تلك المساجلات التي كانت مع سيبويه وذكرها السيوطي في بقية الوفاة وأشار إليها الزبيدي في طبقات النحويين والفلوئين حين قال :

« رأيت سيبويه والأمصمي يتناظران في ناليز يونس بن حبيب : الحق مع سيبويه ، وقد غلب ذا - يعني الأمصمي - بلسانه . »

وفكرة الاستعمال التي ذكر عليها الأمصمي ، لم يفعل عنصرا ولكنمته مر عليها في خسواره مرورا عابرا . فالواقع ان الاسمى اول من التفت الى هذه القضية الفنتازيا طويلا ، وأدخلها عنه لعمليه محمد بن سلام الجعفي صاحب « طبقات الشعراء » وخطف لها في كتابه . وليس شك طه حسين في بعض الشعر الجاهلي والأموي ، وشك على الزبيدي في بعض الشعر العباسي اليوم أنرا جديدة ، فالأمصمي بتفانيته الواسعة وحبه الفلوى ، هو صاحب القضية ، وله فيها جولات ، كما ذكر الإنباري في كتابه « نزعة الألبا » .

وننتقل الى الجانب الثاني الذي يعرض لحياة الأمصمي في بغداد ، وفيه يلف المؤلف ورقة طويلة منه دور الأمصمي في مهاجة الشنوبية . فالنفل بين الربيع يقدمه فهرون الرشيد ويوجد فيه هارون الرشيد ضالته فهو سميره في افراحه وأحزانه برؤى له نوادر العرب وشعرهم . وعلى هذا النحو سارت حياته في بغداد ، من ركب مع الخليفة اذا ركب وبصيصه في رحلته ، والأمصمي في كل ذلك يتحين الفرصة ليرد غائلة الشنوبية ، ويلعب دوره بمهارة في حص الخليفة على التنكيل بالبرامكة . فلما تكلم بهم هارون الرشيد وقال للأمصمي « الحق بملكك يا ابن قريب » كان دوره في بغداد قد انتهى .

والواقع أننا لا نستطيع أن نخفي مع المؤلف في هذا الباب فترى للأمصمي الدور الأول في نكية البرامكة وإن كان من روايته النفل بن الربيع . فالؤرخون يختلفون اختلافا كبيرا في تفسير

هذه القضية . والزبيدي في كتابه « طبقات النحويين » يقف ان هارون الرشيد استدعى الأمصمي بعد مقتل جعفر البرمكي وقال له : « الحق بملكك » . ورؤى لنا ان هارون الرشيد اتى على خلق الأمصمي لأن الناس جميعا كانوا اذا ذكر البرامكة بخصرة الرشيد لمعهم لما شديدا هذا الأمصمي الذي يؤثر الفصيح فهو لم يرحل من بغداد عقب النكية ، ولم يطلب الدور الأول فيها ، ولم يمتنع من مجلس الرشيد ويحل الى البصرة الا بعد فترة من نكية البرامكة على بعض الآراء .

وها هو ذا الأمصمي مرة ثانية بالبصرة من المسجد الى البيت لا تكاد تتغير حياته التي تسير على هسدة الويرة . وقد آمن وامته به العصر حتى رأى الحرب بين الأمين والسامون وانصر الغرس سيلبيا وعسكريا ، ولكن الأمصمي وعلماء العرب يسمون الطريق عليهم بما يؤلفونه حتى لا يستفحل خطرهم عليها . وفي عام ٢١٧ هـ على ما تقول بعض الروايات يودع الأمصمي العتابة ويترك تروا خلافا .

وقد ذكر المؤلف من كتبه أكثر من خمسين كتابا وردت في « آباء الرواة - الجزء الثاني » ، يلي لنا منها أربعة عشر كتابا . ما منهجه في هذه الكتب ؟ لا نعرف من الكتاب الذي بين أيدينا عن أثرها الا أسماء وردت أثناء الحوار . وهذا الحوار نفسه يستدعي منا ورقة عنه ، فقد اختلط الحوار التاريخي - الذي ومنه كتب التاريخ - بحوار المؤلف . وقد ذكر المؤلف أحيانا عندما كان يورد الحوار : أنه نص حديث الأمصمي ، ولم يذكر في كثير من الأحيان ان هذا الحوار من ناليله هو . وربما كان الاطار القصص الذي تفيده المؤلف والنزوم به هو السبب في ذلك ، ولكن يبقى بعد ذلك ان هذا الاطار نفسه كان قدبها تاريخيا في بعض الصلابة ، حديثا في صنع المؤلف في بقية الاصلح .

والا كان هذا يعني الحق ؟ فان بقية الحق ان هذا الاطار القصص قد اعلى على الترجمة ضمنا جوهريا من عناصر النسيب خاصة بالنسبة لوضوح لا يقلل عليه الا التخصصون . كما أن المؤلف حرصا على استقصاء الروايات التي تناولت الأمصمي من كتب النظم واللغة والتاريخ وفيرها ، ولا شك ان هذا مجهود كبير تضمن من حيث جمع المادة ، ومن حيث صياغتها هذه الصياغة القصصية التي يكاد يستحيل معها الاستقصاء . ولا شك ان من أهم النتائج التي أتبها المؤلف خلال القضية بالآداب العربي وكتابة الأمصمي لسيرة فترة أو لجزء منها على الأقل ، وبذلك حققت الترجمة ما هيئت من أجله كما نعتي المؤلف في مقدمته حيث يقول :

« ولذا كان لمة من يرى أنها حققت ما هيئت من أجله ، فلان النجاح مقنود بناحيصة كل جاد ، وحاولت أنا ان أكون جادا محدا . »

الدكتور هاشم حسن فهمي

عصافير عبد السميع عبد الله

الاحساس الفني واحد وإن اختلفت سبل التعبير عنه ، وهناك أكثر من دليل على صحة هذا الرأي . ومن أبرز هذه الأدلة أننا قلما نجد أدبيا اقتصر على قالب أدبي واحد وإن اشتهر بكونه معن .. فهناك كثير من الأدباء جربوا امكانياتهم بين الشعر والقصة والمسرحية والنقد الأدبي بل هناك فنانون لا تقتصر وسيلة التعبير لديهم على أداة واحدة ، فقد يلجأون الى اللثة حينما والى الخطب أو اللون والحي والكتابة أو النظم حينما ولابد ان ما يدفع الفنان الى ذلك احساسه بأن اقتضاه على أداة واحدة يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود وهذا هو مغزى محاولات الانسانية خلال تاريخها الفني لحلق أدوات جديدة أو فوالب جديدة أو مذاهب فنية جديدة .

وفي القصة الثانية « شرافى » نجد هذين العطين ، فحنس تنتقل بين عالم الأرضي وعالم الآلة الى الرجل الزوج .

وفي قصة « الآلة » نجد هذا الزواج مرة أخرى بين الزوجة التي لا تكد عن الشكوى والثرثرة والثرثرة والآلة التي تدك في الأرض الفضة الجائرة ، والتي كانت - على حد تعبير الكاتب الذي يتراجع بين الطفسين الوافى والرمزى - بين كل دلفة وأخرى تمت قدرا هائلا من البخار الضغوط في صوت كطعج مئات الآلاف . فتدرك أنه يتحدث عن الآلة عاهرا ، وعن الزوجة رمزا . بل أن الكاتب أحيانا ما يصرح بهذا الزواج فيقول على لسان بطل : ألا تسكت هذه الزوجة ؟ أو على الأقل هذه الآلة اللعينة ؟

وفي قصة « الكثر » نجد الطفسين مرة أخرى ، فهو لا يحس الأرض بحسب بل يحس « جائزة » كذلك . وهنا نجد علاقة عليه بين الظاهر والباطن ، وجائزة تقول : « هي النظرة تحسب الزر بسى .. دي حشيتي آنى .. » ذلك أنه إذا أحيأ كثر الأيز فيحصلوه ستجد جائزة القرش وتشتري « حشيتي » نحاس حتى تكون على استعداد للزواج إذا تقدم إليها رجل .

وفي قصة « علة القلب » نجد الزواج بين الذئب الحقيقى والذئب البشرى ، وهو الزواج ظاهرا استغلة الأدباء .

وإذا كان الشكل القالب على القصص أنها ذات بصدين ، فإن الموضوع القالب عليها هو العلاقة بين الجنسين ، أما محاولة الطرفين أو أحدهما الحصول على الآخر ، وأما علاقة تم فيها هذا الحصول لتطور في أكثر الأحيان الى صراع يجاهد فيه كل من الطرفين أن يتحول على غيره .

فمن قصص اللون الأول قصة « الكثر » حيث يتم التناقص بين جائزة تدل على الزواج بعد أن تباع محسوس الأرز ، وكذلك قصة « شرافى » حيث تجد مواد يصنع الزواج على هديه تلك الطريقة الحصاد الشئى الى الرجل ، وهي توارى به في أول الأمر لأنه كلف إلى وقت قريب أقرب ما يكون إلى طيب الفرة ، لكنها تتكشف أن هذا إليه نفسه هو سر شجاعتها ، فهو وحده الذى لا يتألف بتهديدات زوجها السابق السجين بفلن لكي يتزوجها لهذا تنشئ النصف وقد أفلتت هدية أسلامها لكي يروى مواد فلماها وتروى فلماها كما أدت ادراعها .

وفي قصة « علة القلب » يحاول الرجل الأرملة أن يلتصم عطيات تلميذة الجامعة التي تعطي دوسا لابنه .

فالجنسان في حالة الحرمان يحاول كل منهما إشباع حرامه بطريقة ما ، وقصة « شهام » توضح أن التعلق لا يحدث إلا لأن أحد الطرفين يشكو هجرا يجبره على تلك الشهامة .

فالذا حصل كل من الجنسين على الآخر واتسع رليته فان الموقف يتخلف . فالطريقة في الحصول يصل معظمها الصراع والرقبة في التلوق . فساد هاتم في قصة « عصافير » تحاول أن تحو شخصيتها شخصية الحاج قبل زواجه بها ، لتتج في ذلك أول الأمر ، غير أنها بالحاجة على تعطين هدها تتيسر جوانب القامورة في نسمة الحاج ، فالذا بكل جهودها تنهار . وتنتهي القصة ولده صم العصاج على أن يقوم بزيارة ليله الزوجة السابقة .

وسنأول قصة « الآلة » علاقة الزوجين في بعض أسر الطبقة الوسطى ، وهي علاقة يسودها التوتر ، غير أن طيبة الزوجين لا تزال في القصر القالب ، فما تلبث ابتسامة من هنا وضعة من هناك ولكنها لم يصعد شيء ، لتتجد الأمر نفسه - من ما يبدو - في اليوم التالي .

أما قصة « فدان فطن » فليها نجد اللوتين ، نجد التوتر الذى وصل بين الزوجين الى حد الانفلاق ، فلما أحس الزوج بفقد زوجته حاول عتبا أن يحصل عليها من جديد .

وعيد السميع عبد الله أحد هؤلاء الفنانين الذين أحسوا أن رؤيتهم الفنية تقصر عن التعبير عنها أداة واحدة ، فبالرغم من أنه اشتهر بقرام كاريكاتيرى إلا أن قلته الفن دمه الى أن يعمل أحيانا على هذا الضغوط قالب واحد من قوالب الفن التشكلى ، فضلا عن الضغوط لأداة واحدة من أدوات التعبير . ولعل جانب من هذا القلق يرجع الى أن الرسم الكاريكاتيرى يغلب فيه الجانب الاجتماعى على الجانب الأدبى للفنان ، وكأنها الأساذ عبد السميع يريد أن يتيم نوعا من التوازن النفسى له والتوازن النفسى لإيصاله فاصر على أن يواصل حياته الفنية الخاضعة حتى استطاع أن يقيم أخيرا معرضا لوحاته لا يمت بصلة الى الكاريكاتير .

في هذا المعرض ترى جهدا دالكا من الفنان في مسيل محاولة استيعاب تغيرته الفنية والسيطرة على جوانبها المتعددة . وغير مثال لذلك لوحاته المتعددة التي رسم فيها أيريق الشاى تجاوره مجموعة من الأكواب ، فقد قام في هذه المجموعة برحلة غير لنا فيها من قلق الفنان وأحساسه الدائم بعدم وصوله الى كمال ما ، أنه يقدم لنا الأيريق وأكوابه أولا بالطريقة التقليدية حيث نتهم قواعد المنظور ، وهو يلدك ينتج في تقليد الطبيعة الخارجيسية بإيماءة التلاوة ، لكنه لا يندم لنا رؤيته من هسده الطبيعة ، فيعود رسم اللوحة مرة بعد أخرى متدرجا من التعبير عن أعماله الجوداسى أمام الأيريق وأكوابه حتى يصل الى التعبير عن رؤياه اللعينة المبردة في آخر لوحاته ، وكأنها يلغى لنا الفنان في لوحاته السبع مراحل التطور الفني كما يلغى لنا الجنسين مراحل تطور الكائنات الحية .

أما اللوحة فانه يعرض على أن يجعلها شديدة الصلة بالألوان الغالية على بيتنا المصرية ، وهي - في نظره - ليست اللون الأخضر الزاهى ولا الألوان اللامعة بوجسه عام ، بل هي ألوان التراب والرمل ولقاء السماء ، ألوان كايه في طبيعتنا لا تتبوع مجالا لتمايز الألفية عما فوقها .

غير أن الفنان عبد السميع تعلمسنى مرة أخرى على الفن التشكلى كله كداة تعبيرية ، فقصي يكب من حين لآخر قصة ففسيرية يبرع فيها باستخدام اللغة كداة تعبير عن رؤياه الفنية . ثم نشر هذه القصص أخيرا في مجموعة له بعنوان « عصافير » ضمت سبع قصص ، أبرز ما فيها من ناحية الشكل أن قصص ذات بعدين ، وهي قصص - على حد تعبير الأساذ يحيى حلى عندما نعرض لمجموعة قصصى « رسالة الى امرأة » - فيها مظهران وعالمان أحدهما معنى باطنى والأخر خاريجى مادم يعمل على الرمز ، أو كما رأى اختلافا بوفيق الحكيم وفلند أنها لون من ألوان التكبير في القصة إذا جاز لنا أن نقل التفسيرات القديمة من فن الى آخر .

فلى قصة « عصافير » - وهي أول قصص المجموعة - نجد الحاج بغدادى ، الرجل البلى صاحب العمارة ومصنع الأسراء يتزوج طيبة وأولاده منها ليتزوج سعاد هاتم أحسنى سكرات غارته . والقصص محاولة سعاد هاتم خلق الحاج بغدادى من بيته التي تعود التنسب فيها وغرسه في بيئة غريبة منه ، حتى استطاعت أن تظفر منه بنشتر ظاهرى ، لكن بغيت هناك تلك العصافير البذولة على صدى الحاج ، كأنها آخر قصة تتعصب بها شخصيته . وتظهر العصافير في جو القصة ، فهي ليست مجرد ذلك الوشم على صدى الحاج بغدادى ، أنها لروح فطنة في آية قرآنية تغفر على ذنن الحاج وهو يعلى ، ثم تعود نسمع أصواتها من خلال أدبه مضطربة نداء الباعة الجوالين ، ثم تعود نراها في صورة سقينة تقودها رجل فضاء لطيف ورادها الحاج بمرته الكادالة في حلم ليلد ، ثم تتأمل اختلافا معه من على صدى فرحات صبي القهوة لتحل مكانها فرحات سوداوان . فعصافير الحاج بغدادى لها وجودان أحدهما مادم على صديقه والاخر معنى يرمز الى شخصيته ويلخصها لها .

ولعل قصة « دافو » هي إحدى القصص القليلة التي يتوارى فيها الصراع بين الزوجين ، فالزوجة تنحو على زوجها وهو يعاني أزمة نفسية ، وتحاول عبثاً أن تدفنه ، فعربه ليس غريباً جسمانية بل هو غري نفسي نتيجة حياته زملائه في السجن . ولم يعد الدافو إليه إلا حين صبح موته منهم . وهكذا نجد النفس والبدن أيضاً على المستويين المادي والروحي .

إن أقل ما يقال في هذه المجموعة القصصية القصيرة الأولى أن صاحبها حاول أن يقدم لنا من طريقها تجارب فنية مطلقة أولى فيها اهتمامه للشكل كما أولاه للمضمون .

يوسف الشاروني

العسكري الأسود يوسف إدريس

من المؤكد أن ثمة رحلة طويلة ، وغريبة ، تفصل بين أولى مجموعات يوسف إدريس للقصص وأحدث مجموعته له : « العسكري الأسود » ، والرحلة ليست طويلة ليسرود أن سنوات عدة مضت على ظهور « أرخص ليالي » ، ولو كان الأمر مجرد طول زمني لما كانت هذه الرحلة « غريبة » ، إنها غريبة لأن تحولا كبيرا طرأ على المادة التي يختارها يوسف إدريس ، والطريقة التي يتناول بها هذه المادة . ربما يذكر الجميع الصفحة أسي ازدهار ظهور مسرحه : أرخص ليالي « شجرة أرطفت لكل أصوات الاستحسان والاستهجان » غير أن الاستهجان كان ميمله جراءة هذا الكاتب وطريقه في معالجة موضوعات الغربة ، وإدغامه بكل سراحة على قتل الحوار العائلي بكن ذبيحته ودقته . ربما لم يتألم إذا قلنا أرطفت « أرخص ليالي » مشحونة بالحوار لا تخفى تخبيلها للواقع ، يادى الأمر - إن هذا الكاتب يشبه مطر حار ، وقد لا تثير « أرخص ليالي » اليوم هذه القضية ، والشيء سيبد : لقد اعتدنا هذا اللون ، غير أن ظهوره في حبه كال له مضاء ، ويكفي أن يقال أن « أرخص ليالي » ارتدت على كتابات كثيرين من كتاب القصة الشبان .

شيئا فشيئا بدأت موضوعات الريف ، والنماذج البشرية في إربف ، تختفي شيئا فشيئا بدأت نحل محلها نماذج من المدينة ، وبدأ أن يوسف إدريس ، رال مشدودا إلى شخصية الإنسان المبسط الذي يعتبر مادة حاما أصيلة لأعمال أدبية ناجحة .

ومن أجل هذا فنتس من الرجل المبسط في المدينة بعد أن لقد الرجل المبسط في القرية ..

ومست الأيام ، وإذا برجل المدينة المبسط يخفي بدوره (ربما لن أنصّل يوسف إدريس به قد تفصل ، بعد أن اتعدم اتصاله بسكان القرية نهائيا) اختفى رجل الشارع ليحل محل إنسان المدينة المعقد ، المدينة بكل ما تحمله كلمة المدينة من معنى ، وظهرت بوادر هذا التحول في المجموعة القصصية « آخر الدنيا » . ثم أعلن هذا التحول من نفسه بصراحة في « الحبيب » ثم في « العسكري الأسود » .

وصفب هذا التحول ظواهر أخرى . لقد احتفى الحوار من قصص يوسف إدريس ورواياته إلى حد كبير - وظهرت - لاول مرة - نظرة تشاؤمية حيرت من نفسها - يتشكل صاخر - في رواية « الحبيب » - صحيح أن « أرخص ليالي » تضم موضوعات حزينة ، غير أن يوسف إدريس كان يبحث آنذاك من الجوانب المشرقة في هذه الموضوعات الحزينة ، وبذلك يخرج القارئ، بما يشبه التفسيرات التي يخلط فيها اللون الدائلي بالون المبهج في تناقض مريح ، يتضح هذا

- على سبيل المثال - في « أبر سيد » و « مشهور » وغيرهما .

غير أن يوسف إدريس ، في أحدث محطات رحلته العربية ، يرضى لويا قانما لا خلاص منه ، لا خلاص منه بالسفوي أو الأمل أو التذلل - وإلى جانب احتفاء الحوار ، وظهور النظرة التشاؤمية ، تلمس ظاهرة ثالثة : لقد كف يوسف إدريس من تأمل الشخصية والتحدث معها وروائية تصرفاتها ، كم يوسف إدريس عن الوقوف في الشرفة أو الشارع أو الجلوس على المقهى ، واختفى في رحلة غريبة إلى الإصماع ، إذ يحاول الآن أن يصف من صمام الشخصية « بعد من النمام إلى الداخل ويبقى هناك فترة طويلة يفشش من البيوتات والمقل الباطن ، والنوايا القاتمة التي تستتر وراء ابتسامات ظاهرة ترسمها الشخصية على شفيتها لتخفي عن العالم حقيقة أصابها .

ومن مظاهر هذه الرحلة أيضا اهتمام يوسف إدريس بجانب معين من جوانب النفس البشرية ، جانب التغير - إن التغير في كتاباته الحالية ، يظهر في الصفحات الأولى يظهر معين غير أن أوضاعه تتقلب رأسا على عقب في نهاية القصة (على الرغم من أن القصة قد تكون قصيرة جدا) . وواضح أن هذه الظاهرة تلفت نظر يوسف إدريس كثيرا ، بل تطلب له .

إذا يتساءل : لماذا أصبحت هذه الوجة المقلصة تخون زوجا ؟ لماذا قبلت هذه الوظيفة الجديدة الرضوة والخروج من لمر النساء وهي التي دخلت الوظيفة فلما ذات مبادئه ؟ لماذا لم يعد شوقي نفس شوقي القديم ؟ ماذا يمكن أن يطرأ على شخصية شخص نمرش لوت محقق أن تجا بمجموعة ؟

كل هذا جميل ما في ذلك شك ، غير أنه لا يمكن أن يرضى هيرونا على السؤال الهام : هل نجح يوسف إدريس في هذه الرحلة الجديدة ؟

أحكي لي بكون الهواب : لا . وإذا شئنا التطفيل لنا : لم ينجح على (على أي حال) أن الرحلة لم تنته وأنه قد يفتق في نهاية النوط شيئا كبيرا) .

كان يوسف إدريس يكتب في الماضي بسلاسة ، وكان يسلك بزمزم الموضوع الذي يعالجه ، وكما متأكدين من ذلك ونحن نراه في المحطات الأولى لرحلته . ومن أجل هذا نجحت « أرخص ليالي » ونجحت « البطل » ونجحت « جديسورة فرحات » . وواضح أن تحارب يوسف إدريس ، ككاتب يلتقي بعدد لا حصر له من المادج الحسية ، ساعدته كثيرا ، غير أن مسرح حياته تغير في الآونة الأخيرة ، وتغير طعم الحياة التي يحياها . وبذلك وجد نفسه ، فجأة ، محروما من مادته الخام الأولى ، ووجد نفسه أمام مادة خام جديدة يسمى الآن إلى معالجتها بيهود (في ظل ذلك العمل الذي قد يفسر الأدبي : الصحافة) . والجدد واضح حتى في الأسلوب اللذيذا يكتب به - ليت الخسارة وقعت عند حد غضبهاغ الحوار الذي يبرح فيه يوسف إدريس ، وإنما امتدت الخسارة أيضا إلى طريقته في التشبيه ، فقد أخذت تتلافي وتلفظ تلقائيا ، ووضحت بوادر هذا التلافي في « آخر الدنيا » (١) ، لم كان يخفي نهائيا في آخر ما كتبه . وامتدت الخسارة أيضا إلى طريقته في صياغة الجملة .

ولا يمكن أن يقال أن يوسف إدريس نسى كيف يكتب ، وإنما يقل ذلك على أنه غير مستريح إلى المادة الجديدة التي يعالجهأ أو أنه لم يالف هذه المادة ، أو قد نفاست فتقول : أنه غير وادى من حياته هذه الأيام .

(١) تشير الدراسة المنشورة عن « آخر الدنيا » في الإداب البيروتية - مايو ١٩٦١ ، إلى هذه الظاهرة .

من أمثلة الأسلوب الذي ينفذ ريكفا في بعض الأحيان قوله
في قصة « العسكري الأسود » :

« ما القصد شيء بالكسيف لا يستطيع كنهه » .

و « أي كان بالغ التعبد كان قد أصبحته شوقي » :

وموله في « القادر » :

« فلما إذا مشيت أراعي دائما أن الأزم الرصيف ، وإقالي
إلى درجة أكاد أسير معها لحق العاطف ، ومتغلنا ههنا
الاحتياط الأكيد لا يصبح على لكي أحلم وأفكر كما أشتاء
إلا أن الملقى المارة فقط .. »

وقوله في نفس الصفحة :

« .. وإذا بي أجد نفسي وجهاً لوجه أمام عربة من عربات
نصف التلغ الخاصة بتعليم البساتين في الجيش ، والطفقة
ليس بالكسيف وجهاً لوجه ... »

والتركيب الأخير أنجلزى صرف ، وكأنه من نظم مسرح
ما زال يتوهم النسخ الأنجلزوي فيترجم الكلمة مقابل الكلمة .
ومن التركيبات الأنجلزية أيضا قوله في « الراسي » :

« الألقى من الانهيار كانت رغبتى الشديدة أن أفسر
على .. »

ومن الجمل العربية أيضا قوله في « المارد » : « إذا فلهذه
الطفقة لا تصور أنني بما نفسي الشخص الذي يروي القصة
هو الذي قام بما قام به » .

إن القارئ يمس هذا الاضطراب في سببه به الأسلوب في
رواية « العلي » . وقد كادت مغاوي يافقه الأسلوب في
يوسف إدريس يعتمد هذا الاضطراب من تفلج الجند ولكن
يمسك به اضطراب الموضوع ؛ بل وتكررت مغيب Dodman
غير أن فوجئت به بكتيب بهذا الاضطراب في « حمودة » :
في « رجال ويران » ، وإن دل هذا كنه من شيء ، فمستند
يدل على شعور بعدم الارتياح بيجب . يوسف إدريس

وإذا كانت هناك مدرسة في النقد ناقش العمل الفني في
صوره المستقلة ، دون ربط بينه وبين أي عمل آخر ، إلا أنها
لا تستطيع أن تناقش آخر عمل لكاتب معين دون مقارنته
بمساق أعماله .

إن « إغريض ليالي » وشقيقتها الكبيرتان يطلن من علياتهن
ويثيرن بظلالهن على أعماله الأخيرة ؛ فتبدو هذه الأعمال
مكتوبة بالعيار والشعوب . وقد كتب شبيب رواياته الأولى
من المنطق التي ولد فيها وتربى بروحها وأصبح أعلها ، ثم
حاول أن يجرب حظها في مناطق أخرى فخرج شيئا لم يكن
في نجاح الأعمال الأولى ، فسارع إلى انتقاد نفسه وعاد ليكتب
من وأداه بنجاح .

وإذا استثنينا وليم شكسبير لم نجد كائنا يستطيع أن
يكتب من كل شيء . وبالنسبة ليوسف إدريس نجد أنفسا
أمام إنسان استطاع أن يكتب قصصا ناجحة من الحياة التي
مر بها في مطلع حياته المطفلة والأدبية ، أيام أن كان يكتب
متلقائية . غير أن ظروف الحياة تستأصل جلوده وتحرصمن
هذا المسرح . وتنفذ الموضوعات الأولى ولا يمتد الموضوعات
الجديدة بسهولة .

ولكن ، يحسن بنا أن ننسحب إلى نقطة هامة تعاديا لسوء
الفهم ، أن اهتمامات يوسف إدريس الجديدة جادة للغاية
ومهمة للغاية وتدل على أنه ذكي وعلمي وأن روحه ما زالت

مشتعلة ، وأمل أن يكون هذا واضحاً في عرض طبعية رحلته
الجديدة .

كل الذي أريد أن أقوله هو أن يوسف إدريس لم يتجسج
في حسب هذه الموضوعات داخل قصص ، ذلك أنك تصالح في
شكل يوميات أو تطلعات أو لوحات ، ولكنها لا تصالح أبداً في
شكل قصة ، خاصة وأن نظراتنا إلى فن القصة قد تطورت بعد
أن ازداد فهمنا لهذا الفن ، وقد احتفاله بالشكل وبديقه
في أحسن الصور . إن قصة القصيرة تعتمد على أحداث
كثيرة غير هبة ، مها الزكبر ، واختيار مومف أو لحظة ،
والسعي وراء البناء السيقوني المحكم . وعرك أشباه المذكر
القارئ الراعي ، ومن مظاهر القصة القصيرة أيضا أنها تطبق
في أروع صورها عند حتمجواي - فلسفة جبل الجليل العالم
الذي لا يظهر على سطح الماء سوى جزء بسيط منه ، غير أن
الجبل نفسه في الأعماق . والمثالة ليست مسساة فرض
لقوانين . بل أكثر من هذا أن يوسف إدريس كتب بهذه
الطريقة .. كان ذلك في يوم من الأيام :

أما قصة « العسكري الأسود » نفسها فتعكس كل شيء ، وقد
أراح الكاتب فيها نفسه من قيود كثيرة ، فلم يلزم الإيقاع
الزمني ، على سبيل المثال ، أثناء جلسة الراوي مع الطبيب
شوقي في مبنى المحافظة ، وإنما عاد الراوي إلى البيت بكتيب
كل شيء بحرية .

أما « السيدة فيينا » من لور القصص التي كانت تكتب
من فترة أصبحت الآن جديدة - ومن الممكن أن يكون مؤلفها
الزمني ، على سبيل المثال ، أثناء جلسة الراوي مع الطبيب
شوقي في مبنى المحافظة ، وإنما عاد الراوي إلى البيت بكتيب
كل شيء بحرية .

في « الخيل » لوحة جميلة للغاية ، لوحة تفكرنا بأدب
الكاتب الأيرلندي إلى علم أولوجي ، غير أنها ليست قصة
تسرة .

في « انحصار الوضيفة » حربة كما هو معروف ، أما « المارد »
فصلح مادة لليويات ، والذي يجهلنا بحاسبه على هذا
نفسه أن المجموعة أصعب من نفسها بأنها قصص .

ونجد أصبحت هذه الظاهرة مألوفة في كتب كثيرة بظهور
هذه الأيام ، إذ لا نعلم أن نجد داخل كتاب معين مادة غريبة
ليست من طابع المادة الغالبة على الكتاب ، أو ليست من طابع
المادة التي يطغى منها الكتاب . وسبب هذا أن معظم الكتب
يؤلّفون اليوم للصحف ، وبالتالي يندمون كل قطعة محسنة
حدة ، ولا يتفقون بترع المادة ، وفي النهاية يجمعون المسادة
كلها داخل كتاب ، وهنا ، لأول مرة ، تظهر العيوب .

صحيح أن النقد لا يستطيع أزيد كتاب مثل « العسكري
الأسود » أن يسأل المؤلف : لم تكتب هذا ؟ ذلك أن النقد
لا يملك هذا السؤال ، ولا يمكن أن يملكه في يوم من الأيام .
ولا يمكن النقد أن يذكاره ، ولكن من حق النقد أن يسأل :
هل يتحلل أن تطلق على هذه الكتابات اصطلاح « قصص »
بكل ما تحمله كلمة قصة من معنى ، معنى يستند إلى ثرات
القصص القصيرة التي تكتب هنا وفي الخارج ؟ لذا أجاب
المؤلف أنه لم يقدم من « الراسي » أو « المارد » أو « السيدة فيينا »
أن تكون قصة استطاع النقد لمطهرها أن يناقش كل عمل من
هذه الأعمال in its own merits كما يقولون في الإنجليزية ،
وهنا قد يكشف النقد أنها محتالة . أما إذا أمر الكاتب على
أنها قصص فإنه يدبر بذلك نفسه بنفسه .

محمد عبد الله الشافعي

حقائق عن عبد الرحمن الجبري الدكتور محمد أسلم



يعتل الدكتور عبد الرحمن الجبري جزءا كبيرا من اهتمام الدكتور محمد أنيس فقد نشر عدة أبحاث عنه - وبعد الآن - كتابا عن ذلك الأورخ ، وفي هذا البحث الذي نحن بصدده يضيف المؤلف معلومات جديدة ويصحح بعض الأخطاء حول وفاته الجبري وحول أفراد أسرته ، فقد نشر بالبحث خمس وثلاثين من دفاتر المحكمة الشرعية :

الوثيقة الأولى : حجة بيع عبد الرحمن الجبري لمنزل والده (وهو المنزل المعروف ببيت الجبرية بالصناديقية) عام ١٢٠١ هـ . وقد كتب على هامش الصفحة ما يليه أن عبد الرحمن الجبري قد استرده في العام التالي أي في عام ١٢٠٢ هـ .

الوثيقة الثانية : حجة بيع نفس البيت على يد ورثة الجبري في سنة ١٢٩٩ هـ .

الوثيقة الثالثة : تشمل حجة شراء عبد الرحمن الجبري لمنزل آخر بالصناديقية سنة ١٢٣٢ هـ .

الوثيقة الرابعة : تشمل حجة الإطالة العاصدة في ١٢٥٧ هـ لورثة عبد الرحمن الجبري والخاصة بذلك البيت الذي اشتراه في سنة ١٢٣٢ هـ .

الوثيقة الخامسة : حجة بيع المنزل المذكور في الوثيقة الرابعة على يد ورثة عبد الرحمن الجبري في نفس السنة (١٢٥٧ هـ) لما الذي اضافته هذه الوثائق ؟

لقد ذكر مترجمو « عجائب الآثار » في الفرنسية أن الشيخ عبد الرحمن الجبري قتل أثناء حمله من قس محمد علي في شبرا في ليلة ٢٧ رمضان سنة ١٢٣٧ هـ (٨ يولية ١٨٢٢) وأخذ عنهم هذه الرواية المستشرق الإنجليزي مكوثال في ترجمته للجبري في دائرة المعارف الإسلامية ، كما أخذ بنفس الرواية فهرس دار الكتب المصرية (١٩٢٠) ولويس شيكو في كتابه الآداب العربي في القرن التاسع عشر .

ومن المؤكد أن هذا الزعم خاطيء من أساسه ، لأن الجبري كان حيا بعد ذلك التاريخ ، فقد ذكر الرحالة الإيطالي جيوسا بروش الذي زار مصر في ديسمبر ١٨٢٢ أنه قابل الجبري في ١٦ ربيع الأول سنة ١٢٣٨ هـ . كذلك ذكر جورج زيمان أنه وجد في مكتبة محمد بك عاصف في القاهرة مخطوطا راجعه للجبري بنفسه وأنم مراجعته بتاريخ ١٤ ربيع الأول ١٢٢٠ هـ (٦ نوفمبر ١٨٢٤) .

أما المستشرق الإنجليزي إدوارد وليم لين فذكر أن الجبري توفي في سنة ١٨٢٥ أو ١٨٢٦ ويعدد الفرضيات في كتابه « نزهة الفكر » وفاته الجبري بسنة ١٢٣١ أو يقول « لم صف جملة مصنفات منها تاريخية في مصر وإسرائيل وقلعتها ، وترجم فيها لئن أذكرهم من مشايخ وقته وسماه عجائب الآثار في التراجم والأخبار وهو في أربعمئة مصنفات من ابتداء مسنة ١١٠٠ إلى ١١٢٧ هـ . ثم عني الشيخ المذكور فترك المكتبة فيه ثلاث سنوات إلى سنة ١١٤٠ هـ . وتوفي سنة ١٢٤١ هـ .

غير أن هذه الوقائع تقع بان الجبري توفي في عام ١٢٤٠ هـ وعلى وجه التحديد فيما بين أول ربيع الثاني ٢٢ نوفمبر ١٨٢٤ و ٢٧ رمضان من سنة ١٢٤٠ هـ (١٤ مايو ١٨٢٥) ويستند المؤلف في ذلك إلى وثيقتين الأولى تؤكد أن الجبري كان حيا حتى أول ربيع الثاني من سنة ١٢٤٠ هـ كما تؤكد الوثيقة أن الجبري كان قد فقد بصره في الأيام الأخيرة من حياته . أما الوثيقة الأخرى فهي أفراد نظارة أبناء الجبري

على بعض الأوقاف التي كان الشيخ عبد الرحمن الجبري ناظرا عليها ولد صدر هذا الإقرار في ٢٧ رمضان سنة ١١٤٠ هـ . وهكذا تقع هاتان الوثيقتان بان وفاة الجبري كانت فيما بين (٢٢ نوفمبر ١٨٢٤ - ١٤ مايو ١٨٢٥)

ويتضح من الوثائق أن عبد الرحمن الجبري توفي عن ولد هو « مطوف » وابنة هي « أمان » وأنها اشتركت مع زوجها السمتة « شوق » في ورثة الشيخ عبد الرحمن ، كما يتضح أنهم الورثة الوحيدون .

ويتضح أن مطوف هو ابن السيدة شوق وهو ليس شقيقا لمطيل الجبري أو أمان الجبري .

وكان الأستاذ خليل شيبوب في كتابه « عبد الرحمن الجبري » قد كتب عن أولاد الجبري :

« فقد نوفرت لدينا معلومات خاصة تدل على أن عبد الرحمن الجبري توفي عن ابنيه حسن ومطوف . »

ولكن الوثائق تؤكد خطأ هذا الزعم ، لأن مطوف هو الورث الوحيد للجبري ، أما حسن الذي ذكره شيبوب فمن الواضح من الوثيقة الثانية الخاصة ببعده بيع بيت الجبري على يد ورثته أنه لم يكن ابن الشيخ عبد الرحمن وإنما كان ابنا لزوجته شوق من زوجة حمودة رجب .

كذلك تعدد الوثائق أن ابن الجبري الذي قتل عام ١٢٣٧ في طريق شبرا هو خليل ، أما أحماد الجبري فيمتد خليل شيبوب أنه لم يبق بعد مطوف الجبري لرية مص من عبد الرحمن وأن أولاد زوجته ابنة مطوف لتكونا بكتبة الجبري ولكن الوثائق تظلمنا بأن خليل قتل شبرا كان له ولد اسمه محمد ، وأن محمد خلف ولدا اسمه خليل خيري الذي اشتد في بيع بيت زوجته حمودة القديم بالصناديقية سنة ١٢٩٩ هـ .

أما بالنسبة لزوجات الجبري فنحن نعلم أن الجبري تزوج في عام ١٨٢٢ هـ . كذلك نعلم من زوجته الثانية من ترجمته للشيخ علي بن عبد الله الرويش الدرويش الذي زوج الجبري بربيعه عام ١١٥٩ هـ (وهي أم الولد خليل فتح الله عليه) ولكن الوثائق تذكر السيد شوق على أنها الزوجة الوحيدة التي عاشت بعد الجبري وهي ابنة الشيخ نصار نجم ، فهي ليست الزوجة الثانية ، ولكن هي الزوجة الأولى التي تزوجها الجبري عام ١١٨٢ هـ . لا يبدو ذلك لأنها الزوجة التي عاشت بعد الجبري على الأقل حتى عام ١٢٦٠ هـ ويرجع الدكتور أنيس أنها الزوجة الثالثة .

أما البنت الوحيدة التي عاشت بعد الجبري فهي أمان حسب الوثائق وهي ليست ابنة الزوجة شوق ، كما مضى من الواضح أن ابن الجبري من السيدة شوق ويبدو أنه كان مستوليا عن نبيذ ثروة الأسرة .

ومن الممتد كذلك بين بعث التاريخ أن الجبري كان له بيت واحد بالصناديقية وهو الذي وصفه شيبوب في كتابه . إلا أن الوثائق تصيب إلى أنه كان يملك منزلا آخر بالصناديقية في مواجهة المنزل الأول المعروف والذي ورثه عن أبيه .

وهذه الوثائق تعطي صورة لطرق البيع والشراء وصيغة كتابة عقودها وشهودها وتصف وصفا شاملا جغرافية المتسائل وتنظيمها الداخلي .

وما زالت بالحكمة الشريفة وثائق مكتسة تحتاج للبحث والتنقيب للصدر الرئيس في التاريخ لإعطاء مسودة حقيقية من الحياة الاجتماعية والإقتصادية ، ومما تحتاجه اليوم لدراسة تاريخنا جمع الوثائق المتفرقة في عدة أماكن كسكندر المخطوطات والحكمة الشريعة وثائق وزارة الأوقاف لتوضيح جميعها في دار الوثائق بعبدين لتتظم وترتب وتكون نعت أمدى الباحثين في سهولة ويسر .

جلال السيد

التاريخ اليوناني للدكتور عبد الطيف أحمد علي

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور عبد الطيف أحمد علي ،
أستاذ البرديات بكلية الآداب جامعة القاهرة .

— وربما كان هو أهم جزء — نجد إلى جانب دراسة التاريخ
دراسة شائقة للمجتمع اليوناني ووضع المرأة الإغريقية فيه .

وينرى المؤلف بعد ذلك للدفاع عن المرأة دفاعاً مجيداً ،
ويلخص الرأي القائل بأن مركز المرأة في أينا كان أدنى من

مركزها في مجتمعات كريت وميكيناى واسبرطة ولذمن الإيونية
ومجتمع الرومان ، وكان قد شاع تغيير يقول أن المرأة الإيونية
إلى على الأقل الإغريقية كانت تعيش في عزلة ، وبأنها لم تعطف
من الرجل بأي احترام وأنها لقيت كل أمهاتنا وأزدرأ .

ويرى المؤلف أن في هذا الرأي مجانبه للصواب .
وقد حظيت بوفاء متعجدة مع كتاب الدكتور عبد الطيف
وأعجبني كل ما جاء فيه كما ذكرت من أسباب ولأن بحثه
عن المرأة يعتبر الأول من نوعه ، ولكنني لا أتفق مع سيادته في
إصراره على موقفه منها ومحاولة الدفاع عنها مع أنه كان يلزم
في أكثر من موضع سوء وضعها الاجتماعي ، كما أن القسرات
التي تشير إلى سوء وضعها أقوى من الأدلة التي حاول أن
يبرهن بها على عكس ذلك ، فهو يقول « أما نجانب الصواب
أو سلمنا بصحة كل ما قيل وبذلك إلى الآن من حطة مركز
المرأة الإغريقية لمدة أسباب ، لأن ما لدينا من قرائن أما طفيف
أو ميتور أو خاطيء لمسيره » ..

وقوله هذا يفتح أمامنا باب « الاحتمال » وهو هنا أحد
أهم ترغيبات ترجيح أحدهما على الآخر على قوة ودسجوح
الرائي التي لديه .

فلما نظرنا إلى القرائن والأدلة التي أوردها الأستاذ الدكتور
عبد الطيف ليصل بها في النهاية إلى تحديد مكانة المرأة أو
بمعنى آخر إلى رسم عطاء العرش الذي تربص عليه ، سوف
نجد أن أهم ما يميزها أولاً هو نزعة الأستاذ المؤلف الواضحة
في استخدام القس في إيرادها ، فهو يبدأ باستبعاد بعض
الأسباب التي يراها خاطئة مطلقاً Seductive ، وبالتالي
يؤصل إلى حكم خاطيء Leading astray حتى إذا ما نفدت
كل هذه الفحائص الخفية ، ولم يبق إلا قياس واحد هو
آخرها احتمالاً — ولا أسبه آخرها صحة أو مغلوية — بدأ
استناداً الدكتور عبد الطيف يقيس عليه فطيه .

نراه أولاً يستبعد التفسيرات والإشارات التي كتبت عن
المرأة الإغريقية لأنها ناقصة ولا يمكن استخلاص حكم صحيح
منها ، ثم يستبعد بعد ذلك الأحكام التي وردت في نصوص
كاملة لأن كتاب هذه النصوص كانوا أعداء للمرأة . ويستبعد
مرة ثالثة مقارنتها بالمرأة الإيونية ، لم لا يقلل مقارنتها بالمرأة
في المجتمع القوي ، ولا يميز مقارنتها بالمرأة الرومانية أو
مقارنتها بالمرأة في العصر الحديث .

وإلى هذا الحد يسير خط الاستقراء سيراً منطقياً مستتبها
إلا أنه عندما بدأ يصل إلى النتيجة الجامعة المألقة بدأ الخط
يتحرف من النطق .

وتقع نقطة الانحراف هذه عند محاولة تطبيق صورة المرأة
الإغريقية على أصلها الميكيني .

وإلى أوافق استدل على كل ما ذهب إليه في تحديد معالم
مكانة المرأة الميكينية ، ومن السهل أن نجد ألف برهان على
ذلك سواء من الأدب أو التاريخ ، وأما أئلا لا أوافق سيادته
في هو محاولة تطبيق صورة المرأة الإغريقية على المرأة الميكينية .

أولاً : لأن الأستاذ المؤلف يستند في ذلك إلى أن أينا هي
التي وردت الحضارة الميكينية ولابد أن المرأة الإغريقية أيضاً قد
وردت منزلة المرأة الميكينية ، وأتفق أنا لا نستطيع أن نسلم
بهذا الأمر كلية ، لأن حضارة ميكيناى كانت في دور الانحلال
عندما ورتتها أئنة ، ولأن دور المرأة في ميكيناى كان يشكس

وترجع أهمية الكتاب وطرافته إلى طابعه الجديد في المنهج
والكافة ، ذلك أن النباى كانوا قد دأبوا على التاريخ لعنينة
معينة من الزمان من خلال دراسة أحداثها الهامة وتلقى أسبابها
وربما بنتائجها أو من خلال دراستهم لحياة الرؤساء
والزعماء والأشخاص الذين كان لهم دور إيجابي في حدث معين
من الأحداث ، ولكن الدكتور عبد الطيف يخط لنفسه — في
دراسته للتاريخ — منهجاً مختلفاً يجعل من كتب التاريخ كتب
أدب في الوقت نفسه ، فهو يدرس التاريخ من خلال دراسة
الأدب وإلى في صورهما المختلفة ومن خلال دراسته لانظمة
الجوهر الاقتصادي ، وهو عندما يتعرض لدراسة البيئسسية
الجغرافية مثلاً لا يلوغ أن يلبس الحديث عن الصفات المعينة
والأطباعات الخاصة التي ساهمت بها في تكوين شخصية الفرد
والرود عنده ليس هو مجرد الكلد أو الزيمى الذى نتم به
دراسة التاريخ ، وإنما هو أيضاً الإنسان العادى وعاداته
وأخلاقه والظروف التي تعيط به .

وبطالنا هذا المنهج الجديد للمرة الأولى في كتابه «روما» (١)
لم في كتاب « مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الآراء
البردية » (٢) .

والكتاب الذى أهدمه الآن لقراء «للطيف» سيالتاريخ
اليوناني — مقسم إلى ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها دراسة
الجغرافية بلاد اليونان وأثرها في نشأة المدينة الدولية
ثم أثر تنوع البيئة في تكوين الوظائف اليوناني وأثر ذلك على
المرأة اليونانية ووضعها الاجتماعي .

ويتناول الفصل الثانى دراسة الأليم بلاد اليونان وتطورها
السياسي ، وأما الثالث فقد خصص لدراسة مصادر التاريخ
اليوناني على نوعها الأدبية Literary Sources وغير الأدبية
Non Literary sources. أو الأدب Documentory sources.

وهو لا يتنصر على دراسة الآراء البردية اليوناني والألانية
التي وجد أظها في مصر ، بل تشمل دراسته أيضاً ما هو
مكتوب بهاتين اللغتين على الرق Vellum والشلف Ostraca
والخشب وغير ذلك مما شتر عليه في مصر ، ولا يستثنى من
ذلك سوى النقوش المعهورة على الحجر أو البرونز التي تدخل
في نطاق علم النقوش .

ثم يعطى الدكتور عبد الطيف في سرد أسماء كل هذه
المصادر من أدبية وغير أدبية ، التي وصلتنا كاملة أو غير
كاملة وتاريخ الحصول عليها مع دراسة سريعة لكل منها من
شأنا أن نعرف شأنا الكتاب بهذه الأعمال ومؤلفيها وأهمية
هذا المؤلف أو ذاك مما لا ينشئ منه هنا عرض أو تلخيص ولابد
من الرجوع إليه في الكتاب .

ويطالنا منهج الدكتور عبد الطيف مرة أخرى ، في هذا
الكتاب — التاريخ اليوناني — عندما يتحدث عن تنوع البيئية
والرها في تكوين الكواشي اليوناني ، وفي هذا الجزء من الكتاب

تدريجياً بمرور الزمن كلما بعدنا عن الزمن البطولي الذي صوره هوميروس وحاول أن يصفيه بصيغة مثالية من جميع التواحي. وقد أشار الدكتور عبد اللطيف نفسه إلى ذلك في صلبه ٢٢ فهو يقول « ويبدو أن مركز المرأة قد اختلف في بلاد اليونان باختلاف الزمان والمكان ، ولابد من أنه قد طرأ عليه تغيير في الفترة التالية للعصر الميكيني » .

ولما كانت المرأة في العصر الميكيني تنظر إليها نظرة مثالية فلابد - دون أدنى شك - أن هذا التحول في مقامها لم يكن في صالحها ، فمنهم من شعروا القرن السابع قبل الميلاد أمثال هزودوس وأرخيلوخوس وإسيونيدس أن المرأة الآثينية لم تزل إلى منزلة المرأة الميكينية . فإذا كان استاذي الدكتور عبد اللطيف يرى أن قول هزودوس :

« ليس هناك ما هو خير للرجل من أن يتوزج بزوجة طيبة وليس هناك ما هو شر له من الزوجة الخبيثة » ليس الاعتصام بهم منه أهمية المرأة كمدرسة للمنزل ، فعلا في قوله ، بأنها « حديد » من دروس Zeus إلى البشر في سائر سمات نفسه » .

وماذا في نصيحة فلاح أيونيا بافتناء الحراث والزوجة والثور بالبيت ؟

فإذا ما وصلنا إلى شعراء الملهة كاريستوفائيس وميثانفروس - أمير الملهة الجديدة - وجننا الأخير يصف المرأة بأنها « شر لابد منه » .

والواقع أننا لا نستطيع لسببين أن نجاري الأستاذ الدكتور في دعوته التي ترك النصوص الأدبية جانباً :

الأول - هو أننا لا نجد شيئاً مستقل كمراسلة وصيغ المرأة الاجتماعية بحيث يفتينا عن الاستعانة بالنصوص الأدبية

والثاني - هو أن الدكتور عبد اللطيف نفسه عندما حاول أن يحدد منزلة المرأة الميكينية لجأ أول ما لجأ إلى النصوص الأدبية فيها .

ومادم الأستاذ المؤلف قد استباح هذا لنفسه في حالة المرأة الميكينية فلا بأس من أن استبيحه لنفسه في حالة المرأة الآثينية ، فإذا كان لنا ذلك سوف نجد أن نصوصاً كثيرة تشير إلى أنها كانت تعامل معاملة مهينة وأنها كلفت وسيلة لا غاية ، وإن مكانها كان البيت ومعلمها هو المحافظة على النوع وتربية الأطفال وطهو الطعام وسج الملابس والإشراف على شؤون البيت والمرافعة والعيد والاعادات ، ويظهر من نصوص أخرى أن اليوناني لم يكن يطمح إلى خروج المرأة إلى السوق العامة حيث لا يتخرج الرجال من العبدية في أي موضوع ، في حين أنه كان مما لا يشرف الرجل أن يبقى بعيد منزله مدة طويلة حتى أن هزودوس عندما زار مصر ووجد الرجال يتسبون الملابس في حين تقوم النساء بعمليات البيع والشراء شعر أن الوضع الاجتماعي في مصر مقبوح ، وتكاد أن تكون أسوأ وضع المرأة الآثينية بشكل مقدر ، فيقول كاتب : « أن الفتى هو أنيل دور يمكن أن تقوم به المرأة » .

وفي مسرحية « الفاضلات » ليوربيدس ما يفيد « أن المرأة العاتلة هي التي تسلس القيادة زوجها في كل الأمور » « ويبقى على المرأة ألا تتخطى باب دارها » في رأي الهيرودوس كما « أن المرأة الفاضلة هي من لا يتحدث الناس منها بالمدح أو الذم » كما قال بركليس للأرامل في خطابه في تأبين قتل أينا ، ويكرر توكيديس (الكتاب الثاني سفر ٥) نفس المعنى إذ يقول أن المرأة يجب ألا يتحدث عنها الرجال كثيراً سواء

كان حديثاً طيباً أو غير طيب ، ولم تكن المرأة لتحضر مجالس الرجال أو أن تحتفظ بصيغ زوجها بالمنزل ، حتى إذا ما أحسبت بقوم قدام انصرفت بسرعة إلى جناح مخصص لها (١) Gynaikonitis . وكان الجناح الآخر مخصصاً للرجال andronitis . ولم يكن

من الممكن لغير رب المنزل أن يدخل جناح الحريم ، وعندما تسج كسيوفوني يوضع متراس على أبواب جناح النساء لم يكن المقصود بذلك هو المحافظة على المناخ - كما يذهب الدكتور عبد اللطيف - أو تجنب الخدمات الزلل والنجاسات للأطفال خلسة ، وإنما كان يرأس إلى استحكام الرقابة على الفتيات وسيدة المنزل - أن جاز لنا أن نسميها هكذا - لأنه لو كان يقصد المحافظة على الأمته فلماذا لم يمنع بوضع متراس على جناح الرجال أيضاً ؟ أو لماذا أخبار جناح النساء بالذات وكان الأجدر أن يوضع المتراس على الأبواب الخارجية للمنزل موعداً ؟

إننا لو ربطنا بين حديثه هذا وبين حديث آخر له في « القصص » عندما نجد إسخوماخوس Iachomachus ينصح زوجته الباصرة بأن تترك المساجق والألوان الحمراء التي ترين بها وجهها لأنه لا جدوى منها طالما أنها سوف تفلح حبيسة جدران أربعة وإن الأنثى لها أن تجعل بشرتها بالمرصعة الربيعة ، فمنعاً نقرأ هذا وأشار ابن خلدون في كتابه في تاريخه إلى أنه كان يعنى في الشديدي بضرورة فيسج المرأة في البيت مكان وتشديد الحراسة عليها ، ويرى المؤلف في خروجها مع خدمات أكبر بسا منها نوعاً من العطفة أو الاحترام ولكن إذا علمنا أن دور الخدمات في كثير من الأحيان كان التجسس على سبيلها فمنعاً أنه لم يكن في خروجهن كذلك حرج أو عقلة بقدر ما كان فيه من يكتف وأمتنان ، كذلك يصف المؤلف عن خروج النساء إلى حالات الزواج ولينمو بواجب المواساة في التام إلى زوج فقير أو يهين إلى أعياد خاصة كانت تقام لهم كعيد التشنوفورديا Thermophoria وهو عيد ديمتر Demeter ربة الفصح ينشد من ذلك دليل على حرية حركتها ولكنه لم يبرر لماذا كان هناك أعياد خاصة بالنساء فقط وأخرى خاصة بالرجال .

كذلك هناك أدلة على أن اللغة الآثينية لم تلعب إلى المدارس مما يفيد أنها كانت أمية جاملة .

ولم تنتع المرأة بظفر الرجل السياسية أو القانونية ، فلا يؤخذ بشهادتها في المحاكم ولا تكون طرفاً في عقد قانوني ، كذلك كان القانون اليوناني يعزم عليها القيام ببعض أعمال دون سامن من الرجال ، فإذا عرفنا أن هذا الضامن كان في كثير من الأحيان رجلاً ناهياً كل شروطه أن يكون من الذكور فحسب أمكننا أن نعرف مدى شعور اليونان بقصور المرأة (٢)

لقد دفعتي ما قرأته في كتاب الدكتور عبد اللطيف ومواقفه الذي يشرده به من بين دراسي الآداب في الشرق والغرب بالنسبة للمرأة الآثينية إلى أن استرجع بفضل إرفاتي في هذا الموضوع إلى ذهني فكرة واحدة هي البحث عن رأي يتفق مع رأي الأستاذ المؤلف ولتي شملت في الوصول إلى هذا الأمر . . ولست أعني بذلك أن رجحان كفته بكرة عدد الآراء تحيط الكلمة التي ينفرد بها رأي واحد متنافس ، فقد يكون العكس هو الصحيح .

كمال مندوح حمدي

M. Cary, Life and thought in the Greek and Roman World, London 1961, p. 145. also P. Harvey, Oxford classical companion to Greek and Latin Literature, p. 450.

M. Cory, Life and thought in G. and R. World, p. 145

أخيراً جداً ، بدأ النقد يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن ثمت وأرغمت ، وأرغمت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة ..

وكتاب « الاسطورة في الشعر المعاصر » لاسعد رزوق (١) مدونة رائدة في احتضان هذا الشعر ، والتعرف على أهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين الرحلة الحضارية المعاصرة في العالم والتلقية العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الاسطورة في شعرنا الحديث ، كان اختياراً واعياً وخطراً فاعلامياً الشعرية . أولاً ، لأن استخدامها يطرح للمناقشة مسالة المفوض الذي يلف حاجزاً ضخماً بين العمل الشعري والقارئ ، ولأنها ، لأنها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا العلي من جانب ، وبيننا وبين التراث العالمي من جانب آخر .

في البداية ، تحدث اسعد رزوق عن الاسطورة والتعريف بوجه عام ، وانطلق من ت . س . بيوت نقطة انطلاقه في منحى البحث وانتهى من هذه الصفحات الاولى ، إلى ان هناك علاقة حقيقة بين الاسطورة والشعر من حيث نشأتها التاريخية ، وأن عودة شعراء العالم في القرن العشرين إلى الاسطورة ، هو تعبير ملحن عن الاحساس الجديد بالوعي ، احساساً طافياً بفكر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصناعية . ولذلك كان البيوت لساناً منتظراً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأزمى الخراب إلا بالعودة إلى احضان الدين . ومن هذه النية بالتحديد تلتقي وجهة النظر الحضارية عند البيوت ، بملكته الشعرى الذي يعد الاسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعراء العرب الذين تألوا بالمشاخ الاسطوري في شعرهم ، لا أنهم يشهدون العودة إلى القديم ، وانما على التفسير من ذلك - بيوت يقدم مفهوم على ذلك - من ذاهم الحضارية إلى المستقبل . يقول اسعد رزوق (ص ٢١) : « التيقظ إلى البيت في الذات وتعيين هوية الذات الحضارية أنها بكلام آخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكتابية الكبرى وإيجاد القيم التي يطمح على هذه الذات أو يجدر بها ، أن تعتمدها أو تتجاهلها ، ويتلخص الكتاب بمسائل هذه المسئلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (١٩٥٠) : أن « هناك طائفة حضارية لهذا القلق ، أي انه قلق لسانه ذات يبحث من هويتها الحضارية وتلتزم من لسانه في الحقيقة أو الدائمة ، في تلك الحضارة . » ينطلق المؤلف بعد ذلك إلى تعيين السبيل الفكري لهذا الاتجاه الشعري قائلا (١٩٥٠) : « والذات في الشعر تقوم برحلة الحضارة هذه وهي منظمة دائماً إلى السورة ».

والقارئ لهذا التمهيد ، يبعد للناقد انماض الجري الرئيسي للقصيدة ، ولكنه يتضح بلا ريب عند الكثير من الاشارات التي نغرت على الجانبين ، فالأول لم يجب مثلاً على مسالة السؤال : لماذا شعرنا إلى الهيكل الاسطوري في شكل القصيدة ، تجسيدا لشكله البحث من الذات ؟ فلا اجاباً - فيما بعد - بأن اساطيرنا تحمل معنى البحث والتجديد أعداها السؤال من جديد : لماذا كانت الاسطورة بالذات هي الاسطورة الناتجة من حمل هذا القضي ؟ وهنا يتور سؤال آخر : ما مدى الملائمة أو الامانة في النجوم إلى الاسطورة ، هل كان للشعر الأوروبي منذ بداية هذا القرن ، الفضل الأول في ذلك ، أم ان تراثنا بالاساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجديدة .

سيت ان قلت ان اختيار الناقد لموضوع الاسطورة كان اختياراً واعياً بقلية خطيرة في شعرنا الحديث ، واصيب انه كان اختياراً عميقاً من الناحية الفكرية ، ولعل التفسير الوحيد في

البحث عن الجذور خالد سعيد الاسطورة في الشعر المعاصر اسعد رزوق

الملاحظة الاساسية على الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، أنها نشأت منذ البداية في احضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بارزة مع التطور الحضاري لأوروبا وأمريكا . ويقف احتضان الناقد للحركات الجديدة حرصاً على استقلال مساهمة الرئيسية موجهاً خطوه إلى امتدادات أكثر ازدهاراً معطراً من الانحرافات التي قد تؤدي إلى تدميرها . وهكذا يقدم الناقد والفن الغربيين في تناسق وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة في نشأة هذه الظاهرة ، أن الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، تصدر من نظريات في الفلسفة والحضارة نصيب رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالها بفكر ثاقب أو استعلاء أي منها على الآخر ، ومن هنا تتسم الدراسات النقدية في أوروبا وأمريكا بمتجسجه والصحة .

هل تراقى حركة الشعر الحديث في بلادنا ، بحسرة نقدية مماثلة لتسليم فلسفتها الفنية من أعمال الرحلة الحضارية التي اجتهد هذا الشعر ؟ أم ان النقد قد صمد على أولاد الأوروبية أحياناً ، ولولاك العربية الحديثة في مطلع الأحياء لا الحق أننا لا نستطيع أن نفلج لجوء بعض السيارب التسمية في ادبنا إلى اعتماد الاتجاهات المجازية هنا وهناك . كما لا نستطيع أن نفلج المبررات التي سوفها هذه التيارات كان يقال انه يتعين علينا أن نستعين بأحدث منجزات الحضارة في ثروة تالها بالقرب كما نعمل في بقية مجالات حياتنا الاجتماعية وكذلك يمكن أن يقال انه ينبغي أن نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

في أوروبا لا يلتفتون بهذه الفسلفة مطلقاً ، لأن حاضرهم امتداد طبيعي لتراثهم . أما نحن ، ففي خلال النصف القرن الأخير ، كنا نألف وبلاط الانقلاخ الماخي من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة .

والذا كنا لم نلتفت من مله هذه الفلوجة التفسيرية بين الحضاريين في مجالات الحياة المادية للإنسان العربي ، فأننا لم نتج قل من التفرق الروحي العميق في مجال الحياة الفكرية ، ولهذا السبب نقرأ في ايماننا شعراً حديثاً وشعراً جاهلياً في وقت واحد . ولهذا السبب أيضاً نلطف الشطرا بين الفن والتلفد ، كما لن نثر على أية هزات وصل بين حركة الادب والفنوسية والغزوة التشكيكية . كذلك سوف نتكشف هوية حقيقة بين النص الأدبي والفني ، وبين الجمهور التلقائي .

وفي هذا التفرق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربي في ملجأ الإيثار ، أصيب الكثير من إبنائه بمركبات التقيؤ وراء الواليد الشرعيين في أوروبا ، وانجعت نحوه نظرات العطف الغربية من الرثاء . ولم تلتفت نحسوه العيون الجادة إلا في السنوات الأخيرة . وكان لا بد أن يتكسب هذا الاستغفال الفاتر على هذا الشكل ، فيصلنا الكثير من التفاعلات الرديئة ، وتعرف على الكثيرين من الادباء ، واخيراً

هذه الناحية انه عندما اختار البوت كتلة انطلاق في منهجه التندى ، لم يبين بوضوح أن الأرض الخراب عند هذا الشاشر الكبير هي « اطلال » الحضارة الطليعية السابقة ان جاز هذا التعبير ، بينما الأرض الخراب في بلادنا ما تزال في مرحلة حضارية متخللة عن العلم . لذلك سوف يتبين الدلول الفكرى لجذوب والإستحلال من الشمر الغربي الحديث الى شمسنا العربى المعاصر . ومن هذا التبيان اشير الى الزاوية الأخرى التى اعلمها هذا البحث القيم في معالجة القضية الاسطورية فى الشمر ، وهى الزاوية التكنيكية . لا شك انه يحق للناقد ان يبالغ زاوية ما في العمل الفنى دون أخرى ، على أن يتم ذلك في نطاق التصور الشامل للعمل الفنى .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح النهج النقدي للباحث فلاستدل ردؤك حين يضل الجانب التكنيكي في هذه الدراسة ، انما يعمد عنصرا خطيرا من مناصر العمل الشمرى بصفة عامة ، كما يعمل الوظيفة الفنية للاسطورة بصفة خاصة . حين انهدم العاطلين يستمدان خطورتها أساسا من الادراك الفاسد لمعنى الرؤية المتوهجة في التندى الشمرى . فالدلالة الفكرية العامة للاسطورة ، ليست الا جزاء من الكهاف التى يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها . بل هي جزء لا يخلص عن بقية البناء الشمرى للقضية بحيث لا تستطيع جزاها من بقية العناصر المكونة لهذا البناء . أكثر من ذلك ، ان هذا البناء لم يعد في التصور التقليدى الحديث ، شكلا هتمسيا او موسيقيا فحسب لم يعد « ناعدا جامع » أدوات التعبير الفنى ان البناء عملية فكرية وفنية وليست في وقت واحد . أى ان الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير في المفهوم الحديث للتند . ولذلك كان منصف العمل الأدبى ان شكل ومضمون ، مرفوضا رفضا تاما ، في حدود هذا المفهوم . انه ليسيف يقرب الى التسلخ لجوهر العملية الفنية .

البحث الذى يندس السهولة في تكوين منهجه التندى ، يربط تلقائيا بتقسيم الفن الى شكل ومضمون . إلا التصور الحديث للعمل الفنى يفسر الناقد الى تكوين منهجى التندى صوبية ، فهو يطالب بأن يدرج أعمال العمل الفنى من خلال تنوع التحليل الدقيق لمعظم عناصره الثقافية والباقية ، الداخلة في حدود العمل الأدبى ، والخارجة عن هذه الحدود ، في شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية . الخ . والنهج التندى في الشمر الحديث يستلزم من الباحث اقترابا نفسيا من القضايا الشمرية الطروحة للبحث ، لأن طبيعة « الرؤيا » في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد ردؤك نافذ حديث بحق ، فهو لا يتواءم مع الفصل الشمرى ويلتصم الى شكل ومضمون . ولكن رؤيته التهجمية قاصرة ، فهو يتناول الجانب الفكرى بعمول من بقية الجوانب ، بعمول من تصورهما . ومن ثم تتسبب عملية القول هذه في أن يتراعى لنا البحث وكأنه دراسة لقضية الاسطورة في شمسنا المعاصر . وقد تطرف في هذا الصدد للدرجة التى كان معها يحاول أن يرسم ميلا فكريا متكاملما للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع اتقائه الشاعر . انه يصح كتما يدعي في دراية ومق على ازمة التناقض بين الذات الشاعرية والذات الشرفية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما ترى في « نهر الرماد » للشاعر خليل حاوى . ولكنه ، لم يحاول قط ، ان يكشف عن سلوك الشاعر في استخدام الشكل الاسطورى لانوار هذا التناقض . يقول الشاعر مثلا :

« ان يكن ، رداء ، لا يحبى فروق الجبنا

غير تار تله العتاق »

تار تنفذى من رمد الموت فينا

لنحلم من جسيم الناف

ما يمتدنا البعث اليقينا :

امما نضعف منها الباربع »

واللغة ، والغيب الجريئا »

تنفض الاسر الهينا »

ثم تحيا حرة غفراء في العجر الجديد . »

عندما يقول خليل حاوى هذه الكلمات ، يسارع أسعد ردؤك فيضيها الى ما جاء في بقية مقاطع القصصية حول سطع الشاشر وتورده وأعلمه « الدلالات البروميثية تتحد مع طبيعة الذات التندوية ومفراها الاسطورى ، وبذلك يتشكل الشاشر من الميمبر من البيت ومردة الخصب والحياة وانتصارهما ميملى الموت » (ص ٢٩) : وهكذا يتسبب شغفه بالنقاط الومضات الفكرية في الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكرى للشاعر موضوع البحث . وبذلك تفلت الاسطورة من بين يديه ، كقضية شعرية ان الابيات السابقة لتفليل حاوى نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الاسطورة في الشمر . وعندئذ أسطيع أن أقول انه من الاهداف الرئيسية للاستعانة بالشكل الاسطورى ، البعد التام عن المباشرة والتقرير والتهافت ولا يتسنى ذلك فيما ارى « بالإشارة » الى حيرة اسطورة ما من دلائلها . ان الشاعر حينئذ لا يفلل أكثر مما يعلنه المواقف في استخدام الاسئلة الشبيهة للاستشهاد بها كوسائل ابصاح . الفنان الكبير يستخدم الاسطورة بكاملها في تصيد رؤياه الخاصة . وهى مرحلة متطورة فنيا على القصة الشمرية والفصيدة التقليدية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشمر الحديث في البناء الاسطورى . ومن هنا كان الضمير الساهر الجذوب الى النماذج الجديدة من هذا الشمر . أما الاستعانة بما تنبئه هذه الاسطورة او تلك دون التفتيش الشامل لكافة مناصر الادعاء في الاسطورة . فانه لا يدخل في باب الاسطورة والشمر مطلقا . هذا لا ينفي ان الدكتور خليل حاوى كان يبنى فهدا آخر للاسطورة في « البحار والبرونى » بحيث يعقد مناقرة شعرية بين الشرق والغرب ، وادرتة القصص منها . الاسطورة هنا ليست الا محاولة التقليدي في تشبيه القرب بالمقام الطليق من أسر القيسود ، وتضليل الشرق بالقصص المذهل من وقته . فلو جمعنا الاشارات الكثيرة في « نهر الرماد » الى الاساطير المختلفة ، لتبين لنا ان الاسطورة في ذاتها لا تدبر من احتياج فكرى او فنى عند انشائها الى هذا العصر الوافد الى شعرنا الحديث ، وان الفهم الذى تصادفه منذ خليل حاوى ميمته وجهة النظر الحضارية التى ينشرها في قصائده ، وان وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير مايرى الباحث . ففكرة البحث والتجود وحدها لا معنى ابدا ، ان الشاعر قد امتلك تاصية فلسفة كاملة في الحضارة والوجود ، وربما كاتب عنصرا فكريا وتعبيريا في عاله الشمرى فقط .

التأكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحاً في دراسة الباحث لشعر يوسف الطلل . وقد انطد من ديوان « البئر المهجورة » نموذجا لهذه الدراسة . ولا اتردد في القول بانى مفتتح فانية الافئاض بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى دقيق . انسان يوسف الطلل ، ذو ماضي فريق في الحضارة ، وحاضر كله صياح ووجهة ، وفراخ . ومن الاحساسى بالصياح الحضارى ، يلتقى الشاعر بالصياح الانسانى الاكبر في هذا الكون . والشاعر يكتفى بان يصير مقالة الصياح الحضارى من الاصول والركائز التى يجد في البحث منها . ولا يثبت « ان يطلع علينا بتوكيده ان الشمر يكمن في الجذور » فالماضى مخزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالواقع . وقد تسقط اوراق شجرة الحضارة والانسان في الطريف لكن اذا كانت الجذور ممتدة في باطن الارضى فلاديم من تتجج جديد واوراق جديدة ونهر جديدة (ص ٥٠) :

« لنا التراب بيت رحم وكفن »

وفى التراب تعبه الجذور سمدا »

فكرية بقدر ما هي بناء شعري تتسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتعود واليهب وغيرها من الرموز ، برباط حي عميق يصل بين وجدان التلقي والتشعر من جهة ، وبين التشعير والرحلة الحضارية التي يجتازها من جهة أخرى ، وبين هذين المتصيرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فلذا تصدى التناقل لتكتسب العلاقة بين هذه العناصر جميعا ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا » الفنية للشاعر ، فليست عودته إلى الله عودة اليونانية ، كما أنها ليست عودة مسيحية بالكنى المحرر لهذا التعبير ، إنها أكثر تعقيدا مما نلقن ، ولن نستطيع العثور عليها بمقتضى العادات القديمة ، وإنما بالنموس في أمصال الشكل الأسطوري من بابة الجمالي أولا .

شعر أدونيس يطرح مشكلة التطور الفلسفي للشاعر : إلى أي مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان في بناء عمله الأدبي ؟ وهل يتوالى التطور الفني للشاعر مع تطوره الفكري ؟ أسعد زوqو بمحتجه النقدي العريض على النقاط الطافسة للتقليل على أن أدونيس يستعمل الأسطورة التمسوية للتقليل على الأمصال الحضاري الذي أصاب وطنه . لذلك فهو يهود الأطلال الاجتماعية في هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الإتيية إلى البطل المنفذ الذي يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العائلي :

« نيراننا جامعة الأوار كي يولد فينا بطل

مدسه حديد .

ميراثنا الضحية الحدود في شروفتنا

تجدد اليهبة التي بها :

يقرب الله . في حبر ملك من أسسه

عطر الحزن . في عاد والحدود

من سبه . بهاء والهيبة التي تعديبه

حرقنا . ربطا بربك الرمذ

لهتدي . »

عندما نقتلي مرارا بهذا النموذج في شعر أدونيس ، ينبغي أن نميز على الفور بين مرحلتين في حياة الشاعر الفيلسوف والفكرية فالأسطورة التمسوية قد جعلت في شعر أدونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقسم تأييدها الفرد تقدسا يتجاوز في مثل هذه الحال على التناقل أن يوضع لنا كيف تراوحت الأسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى تتبين المواقف التي خلزت الشاعر إلى تجاوز هذه المرحلة إلى القضايا الثيائية الكبرى ، سوف نكتشف أن التعبير الاجتماعي للأسطورة يجعلها إلى شيء قريب من المطلقة . غير أن العلاقة الشعرية الكبيرة عند أدونيس قد خلقت من وقاات هذه « المطلقة » بأن تمنح الإزمة الحضارية بين مشكلة الانتماء والإيمان التي تتشوى بالبطولة الفسورية . لذلك تحت الأسطورة التمسوية من الهتاف السياسي المباشر أو التقرير الاجتماعي الصارخ . وهذا لا يعني مطلقا معسودة التجربة ، لأن الانطلاقة الأدونيسية بمعزل قد تعهرت تماما من المفهوم الذي يضيئ الضلال على جوهي الشعر حين يفرض عليه مشكلات أتية عاجلة . غير أدونيس المرحلة الاجتماعية في التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريبية في التعبير . وتعلمنا تماما من شواوب التجسيد الوافقي في البناء الشعري . وقد أسهمت الأسطورة في تطوره هذا أسهاما فعلا ، مما لم يدرجه الاستناد زوqو في دراسته القيمة .

فلذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا ، أحسنا أكثر فائق بأن كتاب « الأسطورة في

وعلى أسعد زوqو (٦) : « أجدهم في طريق إحلال أساطير المودة إلى الله وإلى القيم الجديدة وهي البراس الذي يبنى الإعتناء به خلال عملية أماش شجرة الحضارة والانسداد في بلادنا .. هذا كله صحيح ، ومع ذلك ينبغي التناصية التي نميز بين الشاعر وإلى مفكر آخر ، والمفارقة أن شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغي أن يكون محورا أساسيا في دراسة نيحت في الأسطورة والتشعر . فربما كان الشاعر الوحيد الذي يزاوج بأحكام شديد بين الفني التقليل والحدود الحديث للأسطورة . ولقد تبه زوqو إلى هذه التزاوج من الناحية الفكرية فقال أن إبراهيم « جاري العزيز » هو البئر المهجورة التي يفيض مالها ويبر بها الناس دونما التفات وكان الشاعر يصعد الأحساس التمولد لدى الإنسان المعاصر ياته مهجور ، متروك ، ومهمل . ف « إبراهيم » يمثل أنسا معاصرا وأسطوريا في وقت واحد . فبالرغم من أنه يميز من مناح العصر الحديث إلا أنه نموذج فريد من نوعه « هذا الإنسان الذي يحاول أن يموت لكي يبرهن أن الإنسان الحديث الذي يتسب إليه لم يمت وأنه مازال يتل متروكا » (ص ٩) لذلك كان التسلل الذي تطرحه أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد إبراهيم في معركة الإنسان المعاصر ومركبة الإنسان في بلادنا ، هل تكون الأمور على غير ما هي عليه ؟ هل تتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين وأحرار التسلمد والرقي الذي ينبغي ورجو لاطلاع شأن الإنسان واحترام وجوده وحريته « التي هي هو » . ولذلك - أيضا - كانت الرسالة التي تضمنتها القصيدة وليتها إلى الإنسان المعاصر هي أن هناك أيارا مهجورة كلها لحسب وحياة ويث الضيعة منها النظر فلم تشرب من مالها ولم ترم بها حجرا . وإبراهيم ليس إلا دليلا على وجود هذه الأيار في مالنا .. تلك الأيسر التي نمر بها ولا نكتف إليها مطلقا (ص ٥٥) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما أرى هي الله ، فالعودة إلى الله هي النسيج الفكري في شعره ، والأسطورة هي النسيج الفني ، والتسبيح سامعنا بصورة هذه تراوحت فيها الأسطورة القديمة والأسطورة الحديثة في وحدة دينيية عتيقة . والتنجي الحديث في نقد الشعر هو الذي يحلل هذه « الرؤيا » التي تنصهرها الأولية . فعندما يخاطب الشاعر حزرا يائذا :

« جراحك للأولين

مراء ودرب حلاص لنا

إذا صليرك هناك : اليهود

فأنت صنعت حيا هنا

وعندما يقول في قصيدة « الشاعر » :

« أشد أحادي على الشمس

تكل أحادي

أسمر ،

أدمى وكفأ على الألق

فأصطب .

وفي غدا نهض من رمي »

ستشعر أن « الخطيئة ملازمة لصورة الإنسان في فساده يوسف الخال ، والفلاسل من الخطيئة في طريق التائه والمودة إلى الجلود المسبوبة هو الجسر الذي يبرع بين الإنسان من الأرض الغراب إلى البحر الزاخر بالحب والتخشب والحياة » (ص ٥٢) . وستشعر أن ثمة علاقة بين الإشراش الأسطورية في القصيدة وقرانا المعالي ، وأن العودة إلى الله ليست دعوة

الشعر المعاصر» محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية في هذا الشعر، وإن الرؤية المنهجية عند الناقد لم تكتمل بعد في إطار المفهوم الحديث للتعددية، ولهذا يحسب تصورها حركة الشعر الحديث ناقصاً ميتوياً . شعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المكرين فحسب، وإنما الأسطوري ليس براً فكرياً فحسب . بل أن تعدد أن حركة الشعر الحديث في استحداثها الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية المعينة للجدول في النسخ العربية المعاصرة . وهي محاولة قد تازلت لا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تنل قد عتد اعترافهم . بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سقنا الغرب إلى الإلهام منه . وكان معظم شعرنا على وعي بالفروق الخفية بين الحضارة الغربية والرحلة الحضارية التي نجتسازها في الشرق . لذلك كان المفوض العالي في شعرنا الحديث، وهو مشكته مرهونة بنشأة نقدية « حديثة » تحتلصه بدراميتها في مبادئ وفهم .



ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد «البحث عن الجذور» (١) هو المقدمة المنهجية الحقيقية لنظام حركة نقدية متخصصة في دراسة الشعر الحديث . فالتقدم التي كتبها يعني مقادير للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقاً كنسب موضوعي للدراسة الشاملة . لا أن أغلبها كتب يدافع من الجملة مخلياً من أدوات البحث العلمي، وأتألم لكونها لم يصدر طبع في وهي بالحرية الجديدة في شمولها . بل كنت في مطلعها مازلت جزئية شبيهة . والأدب حقاً أن اللقاء السوي الذي لم يبن شعراً الحديث ومجموعة القيم التقليدية في حياتنا الأدبية قد ضاعف مع سيرة التفارقات الفصيلة التي نصب لزوجها من أنفسهم أوصياء على الشعر الجديد أو ما دعاهم عنه في أحسن الأحوال والوصى والعلماني كلاًهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية لآلياته .

خالدة سعيد في «البحث عن الجذور» «إفادة حديثه بطله المعين السئول لهذه الكلمة .. منذ البداية قول : «لا بد من انصاف الجمهور لفتقر بأن كثرة أصر المردود حسداً واختلاط الجيد بالردف لا دليل إلا على ..» الحديث وزراً كبيراً . بالإضافة إلى الفقرة التي قام بها الشعر الحديث مبتدئاً بها عن التراث الشعري العربي مخلصاً بيه وبين هذا الجمهور مرة كبيرة » (١٢) لهذه الأسباب يصحح الناقد من وجهة نظرها جسراً بين الشعر الحديث والقارئ . أي أن تكون مهمته « ترجمة مفوض الشاعر حيث يقتضيه لاهمه الأسطورية ويفسرها . وفيه الصور الصامتة ويعمل الكريمة سم ويدرس دلالات انكشاف والرائها . ويس انجاه حركات القصيدة ويسمي اصوائها ويوضح علاقة هذه الاصوات بعضها ويشير إلى أبعادها » (ص ١٤) ولا يفتيق من إحدى النقائص الصعودات التي تواجه النقد الحديث وأهمها (ص ١٨) :

أولاً : أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فطسي ما يصحح بين الشعراء الحديثين سوى نية التجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً له تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً : عدم توفر النماذج الكافي الذي يفرس شخصيته الحديثة . فغالب أن بين نتائج الشعراء الذين يعتبرهم حديثين الكثير من القصاصات غير الحديثة . وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من منتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثة ، أي لجود اتجاهه نحوو الحديث .

ثالثاً : في هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الخليل الذي يمتد الحداثة كجود لتلاص جزئي يتوابع الوزن ، وأحياناً يتوابع الأسطر . بينما يحتفل بتفرقة القديمة

إلى رسالة الشعر وإلى العالم ، وفي موقفه واسلوب التعبير عن موقفه ...

رابعاً : مفوض مفهوم التراث ، ومفوض شخصية التراث ، وطيفان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب لبلة وخطا في هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل أنه بعيد الأفاور في تاريخ هذه البقعة من العالم ، إلى ثالث يراه في تراث العالم أجمع .

بهذا الفهم الناتج لشكالات النقد والشعر الحديثين ، تناول خالدة سعيد أن تتلمس أبرز السمات فيها فدعه شعراؤنا حتى الآن . وربما نستطيع أن ندخل على هذا الفهم قليلاً من التمديلات بالصلب أو بالإضافة ، ومع ذلك يبقى لخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية في صياغة منهج حديث في نقد الشعر . « فالنقد عندنا ونقد الشائبة خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسي . لأن الشعر نفسه في حركة تطورية لم ترس بعد على أسي واضحة ، ولذلك نلاحظ أن معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موسوعية ولا وجهات نظر واضحة . لم أن النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر إلى الآتي الأدبي كتل ، بل يجزئه ، فهو إما يتناول القصصون - ويحله ويقيمه نفسياً بأسلوب التعبير وآثره . وهذا عين الخطأ ، لأنه لا فيصية في الشعر لا يقال وحده ، فقد لا يوحى الأسلوب بالجو المناسب والروح التي يعاقل الشائبة في تناب القصيدة - أو أنه يهيم بالشكل لعد وهو حذا مماثل . إذ ما جدوى العناية بزخرفة الظلال دون معناه ، أو أنه يجزئه الشكل والقصصون فينقد الأثر عبارة ، كال يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وذلك غير موفقة . وكان هذه الأجزاء لا تتعاون وسماكت في وحدة في الآتي الفني » (ص ٢٠) . على ضوء هذا التحليل لم تناول خالدة سعيد أن تصح نظرية في الشعر الحديث كما يحاول البعض عتياً . لأنها مدركة أن هذا الشعر في حوزة تطور لا تسبج لياحات الطغي الدفني أن يصسوغ له بناء نظرياً في الإبداع أو النقد على السواء . وهي مدركة كذلك أن الصبغة النظرية لهذا الشعر ونقدته ، سوف تسبب في تجميع اختلاف هذه الحركة التي لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعي ، ولم يتبها لها إلى الآن المناخ الصعي المنهج .

لهذه الأسباب مجتمعه ، تكفي حالة ملاحظة المجموعات الشعرية الجديدة ، نواكب سيرها ويفر غطوها بما توفر لها من أدوات الرؤية المنهجية في نقد الشعر . وهي في «البحث عن الجذور» تراقي نازحاً الملائكة ودفوي طوافا وسلمي الجيوس ويوسف الخيال وأوديس ومعهد الأسفوط . . لذلك نعين الفرصة لتعصب على الاستأداة النقائفة لتجاهل الشعر المعربين ، الذي ربما لا يكون مفصوداً . غير أننا من الناحية المنهجية في ناليف كتاب نقدي حول الشعر العربي الحديث ، تلوم المؤلف هذا اللوم لأنها لن تغطي صورة متكاملة لهذا الشعر الحديث هي الغفلت غطوها الكريمة ، كما حدث بالفعل . ونكت أن تكرر أن صلاح عبد الصبور وأحمد جيلزي وجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد اجزأوا المقاد والتشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفرقت اتصية كل منهم في هذا المقاد ، وبمعا تلاوتت مستوياتهم مع مستويات الزائهم في لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية أبناء النطقة العربية .

فلذا اتقلنا إلى تطبيق النقائفة لتهجها في البحث الشعري الفسطيني إلى المقارنة بينه وبين منهج أسعد زدوي حتى يصح ادعينا على معنى المنهج الطغي في نقد الشعر الحديث . اقتر مؤلف «الأسطورة في الشعر المعاصر» على معالجة الجانب الفكري من شعر أوديس فقال أن أسطورة نموذ نظم هذا الشعر في تجسيد التوحيات الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساطح على جيله الغاوي من كافة القيم ، وهو ساطح صلي

وطنه المزمق بين آيابه العفاند الاجنبية ، وهو يتوقع من حين
 لآخر ظهور البطل التاريخي الذي ليفتدى هذا المجتمع المكتوب
 فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد يعالج شعر ادونيس من
 خلال « لعفاند اولي » فتجس ان تجربة الخلق هي العفاند
 الانساني في هذا الشعر التوتر الثاني يخلق صاحبه « ذلك
 ان شعر ادونيس ليس نرفا قريبا » بل معادلة لخلق عالم
 انساني جديد « (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مسدودة
 اجتماعية فاصلة ، انه جوهر الانسان الاقمن من العفاند الاجتماعي
 ومعادلة خلق هذا العالم فنيا لذن ، هو « الرؤيا » الشعرية
 لهذا الخلق . اي ان اكتشاف الامعق لعنى العالم الجديد في
 انتاج الشاعر ، قاد الباحثه تلقائيا لان ترى وراء هذا المعنى
 اطرا تعبيريا معددا هو الرؤيا . بل ان الرؤيا اصبحت هي
 التجسيد الدقيق لمفهوم الاثر الفني في النقد الحديث ، حيث
 لا شكل ولا مضمون ، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية
 والتفصيلية والجمالية والعفاندية ، تعاضت فيما بينها على
 نحو غاية في التركيب والتعقيد .

الانسان في شعر ادونيس مركز العالم (ص ٢٢) لذلك يصيح
 الموت تعالى وتجاوزا وهيارا للعفاند بين قلب الانسان والعالم
 ومن هنا لا ينفك اليلى الى وجدان الشاعر لانه لا يهاف الموت
 بل يجعل من الحياة معاصرة . هذه الرؤيا تحول بيننا وبين ان
 نعمل من العفاند الشعرية لها قيمة مستقلة ، لان اللفظة هنا
 بجوها النفس وشحنها العاطفية ونفها الموسيقى تحول الى
 « تجربة » حية كاملة في البناء الشعري الكامل ولذلك كانت
 « الاسطورة » في شعر ادونيس « حكلا لمانه متوحدا موحدا
 لوجد الله والفرقة ، فنبذوا ناري نيق وكانها تجري في رار
 القصيدة » (ص ٨٥) ولذلك ايضا كان ادونيس واعيا بختيار
 الاسطورة ، وهو ابن الحضارة المدنية ليحل مكانها حضور
 حضاري جديد . فالفنيق هو الظاهر الذي يعبر عنه بفرقة
 الهرم ليتجسد « لمز لكى يكون في نه اسلا مرتكبا الى ررات
 كان لابد له من ان يقيم جسرا فوق البرقة لكثرة بطل الملك
 بالماضي وتجاوزا للعفاند المتداعي » (ص ٥٥) ، ويتأكد الاختلاف
 الواسع العميق مرة اخرى اذا تصورنا فينيق يهائم المسجون
 بين الحياة والموت ، فيطرح هذا التكامل الاسمي بين الحياة
 والموت ، ويسلط العرفى والشكل وتخلد المادية . وهكذا يتخطى
 ادونيس ما يرواها الشعرية - العرفى المتوجع - ليبرر الانسان
 طويلا طويلا من الفوه ، من الضغبات والبطولات والمجبة
 ينسحب على وجه الماسة الكاعج ، ويقف كالطود في وجسه
 الاكون ، (ص ٨٧) ينتيق من هذا التصور للبطولة الانسانية
 ان الشاعر يرى الانسان منتصرا على اللغز الكوني الاكبر ، فهو
 يسم الموت الى صدره بغير احساس بالخطية ، وانما بغيه تغيير
 العالم بان يقضى على عبثه معنى . اي ان رد الفعل ازاء وجودنا
 غير المرغوب هو « اللعل العفر » فالاسطورة الفينيقية في شعر
 ادونيس تحقق هدفين - اولها انساني حيث يرمز الظاهر الى
 موقف البشر من الكون ، فهو وان لم يكن حرا في مجيئه الى
 العالم ، الا انه حر في انتقام الموت ، والاخر كوني حيث ترمز
 المثال الى التنق الذي يمتد بين الحياة والموت هي الوسيلة
 الى البطولة والغذاء ، هي طريق الخلود .

والنافذة لا تنسى ان الشاعر تربي في بيئة دينية ، وتعلم
 منذ ان تجاوز الطفولة اشعار المصوفين ، وكانت دراسته لنيل
 التليسان حول التصوف ، يضاف الى هذا موت والده احترازا
 بحدوث مفعج . كذلك فانه قد عاش تجربة النضال الجاهلي

في وجه الواقع العفس الذي نلحت عيناه على عفرانوه والنافذة
 على وغي بدور الحضارة الغربية التي بناها اهلها في خمسة
 قرون ، وارادنا نحن امتصاصها في اقل من نصف قرن ، فكان
 الاضطراب والتفوق والتناقص الذي لا ينهي . وبالتالي فان رؤيا
 الشاعر تستند في النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية
 لا سبيل الى انكارها . بهذه الاحاطة الموسوية الشاملة نفذ
 خالدة سعيد الى جوهر العمل الشعري متسلحة بفهم ناصح
 بريف بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين
 الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعري من جهة اخرى .
 وهي لا تصل الى ذروة هذا النجاح الا مع انتاج الشعراء الذين
 يعرفهم في الاكفب معرفة شخصية . ذلك انها في بعض الاحيان
 تتجس الى تقسيم مقالها النقدي الى تحليل فكري واخر فني ،
 لم تستخرج القاري الى التبسيط في جملة نقاط
 سرية . . وهذا لا يحدث منها الا مع انتاج الشعراء الذين
 لا يعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت انها تهمل المصطلح
 الاكاديمي اعمالا اما ، واستبعد ذلك انها لم تتدخل مثلا في
 مشكلات الوزن من ناحية العروض . بل كانت تناقش امثااا
 هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة او التعبير
 او حروف الله الى غير ذلك مما تتحاشى معه التبسيط في
 استخدام القياسي العروضي او قواعد النحو والصرف . فهي
 ترد الشخصية الشعرية فنانة الكلمة الى انها ملكت ثلاث
 حضارات حافلة بالترتات الاسطورية ، والى تاريخها بشعراء
 الرومانتيكية الانجليزية . كذلك فهي « تبعد عن الاساليب
 القديمة في الشعر التي تعمد الى سرد الاحاسيس او الفكر
 بكلام متلو مع الكثير او القليل من الاوصاف » كما انها تعمد
 في الاثر فصاها الى خلق جو تسرب فيه الى القاري بعاماتها
 ويهدأ تقرب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلق الجو
 الشعري على الشخصيات الرمزية والغرف ، مع حلقة في
 التعبير ، جعلها يهمل المباشرة المبكرة التي لها قيمة فنيصة
 موحية بعد فانيها . فهي تختلف من بعض العفانين ، الجدد
 في العالم ، الذين يستعملون اللفظة احيانا لتوحى جوا معينا
 او احساسا فنييا يؤدي الى بحث الفكرة في نفس القاري
 (ص ٢٦) اما يوسف الخال فان التجديد عنده « مرتبط بمرات
 نفسية تتنوعها عنده لمرق تجربة (القوة) في شعره ، غير رحلة
 طويلة مليئة بالمرارة والفصل في اشكال الحضارة الالية
 وسعيد حضارة بلاده التي تعمد الشكل وتوشع الضواهد والخراف
 - عبر هذه الرحلة ، حصل التناثر بين الشاعر والاشكال البعيدة
 عن الاصل الذي لمره في المسيح الناهل الاندي لمصليب الاقام
 رقع السباحة والحب الانساني ، كما تعرف على هذه الاصول في
 الاسطورة الوثنية « السورية واليونانية » . . . فلم يمسد
 يوسف الخال الى الصور الجميلة البراقة لانه يعيش برودة
 العالم واحتمال سفره ، وان جمال الشكل جزء من هذا العالم
 القائم في الفراغ المهدد بالسقوط - طيس الجبال فايته في
 الشعر ، وليس وسيلة التي يربنا العالم من غسلاها .
 (ص ٦١)

وهكذا تصادق خالدة سعيد في منهجها النقدي مع نظرتها
 الخاصة للشعر . فهي لا تستخدم معه القاييس التقليدية ،
 لانه تعلم ان ارقى بكر هي بسبيل اكتشافها . لذلك كانت البحث
 عن الجذور « صالحا لان يعد نقطة انطلاق في تكوين منهج
 حديث لنقد الشعر .

غالي شكري



اتداحت الحياة بكل الكارها وظروفها ومواقفها في أعماق همنجواي ، وإلى أي مدى ساهمت في تحسديد رؤيته للإنسان ونصميه لهذه الرؤية . خلال تصورها الذي لفت الانتباه العادية التي عرت في أسماذاتها كل أعماق همنجواي مقدمة له صورة واضحة وناضجة بكل ما في سارداب أعماقه من أحاسيس وأفكار ومشاعر .

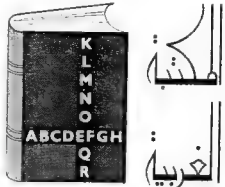
لقد تعرفت الكاتبة على همنجواي حينما كانت تقوم بإجراء حديث صحفي مع مصارع الثيران سيدي فرانكلين الذي اعترف لها بأن همنجواي هو أول أمريكي تكلم أمامه باحترام عن مصارعة الثيران ، وحينما تعرفت عليه شخصيا لاحظت أن قرا بعض قصصها ، وازدادت سعادتها حينما قال لها إن مصاليكها الذين تصورهم في قصصها القصيرة يشبهون إلى حد ما مصاليكه . وفي هذه المقابلة سألته عن العزلة المثلى لكي تنصن كتابتها فقال لها « إن تريد ذلك يصدق ، ثم سألته عن الكتب التي ينصح بقراءها فقال : « الأحمر والأسود » لستندال ، « أهازج الشر » لبودلير ، « مدام بوفاري » للفلوبر ، « تذكري الأشياء الماضية » لبروست ، « آل بادنبرول » لتوماس مان ، « تراس بوليسا » لنجوجول ، « الأخلاق كرامازوف » لديستوفسكي ، « أنا كارنتينا » والحرب والسلام » لتولستوي ، « هاكيليري فين » لتسونين ، « موبى ديك » لهيرمان ميللر ، « الحرف القرمزية » لهولورن ، « شجرة الشجاعة الحمراء » لجبران ، « مدام دي موفيه » لجيمس .

وبعد ذلك تولقت علاقة الكاتبة بهمنجواي ، وبهذا حسا أن نشر إلى أن العزلة الشخصية العميقة بالكاتب ضرورة جدا لمن يريد تقديم صورة له . وقد لبذلت الكاتبة كثيرا من الطغاباب مع همنجواي ، إذ عرفت ولما لشديد بكتابة الطغاباب ، ومن خلال هذه الطغاباب عرفت أنه يجب الحياة إلى حد كبير بغير مرضه بالسكر وضبط الدم ، كما قال لها أنه يحاول أن يجيد قدر استطاعته وأنه لم يصل بعد إلى المستوى الذي يريد ، لهذا سيستحي في تكرار محاولات التجويد حتى الموت . كما قال لها أنه يجب أن يقدم رؤيته للأشياء خلال تصويره للحركة حيث إن الرؤية التي يقدمها ليست من طبيعة الفن في شيء - ومن هذه الجملة تستطيع أن تحصل على مفتاح لفهم أعمال همنجواي - . كما وفقت الكاتبة خلال علاقته الطويلة به على مفاد حبيسه لزوجه وللشرف ، وصيد السمك والحيوانات والطيور ، والسباحة ومصارعة الثيران ، والبيس بول ، والمصارعة والفراة والكتابة ، والصور الجديدة .

كل هذه الطغاباب تقدمها لنا الكاتبة في المقدمة . أما الصورة فإنها كأي عمل فني جيد ، تقتطنا منذ اللحظة الأولى ، ولاتركنا إلا وقد عرفنا همنجواي تمام المعرفة . وأن قدمت الصورة همنجواي خلال يومين من حياته صاحبه فيها الكاتبة انتقاد وجوده في نيويورك التي لم يزرها همنجواي في حياته كلها إلا مرات معدودة ولفترات قصيرة ، إلا أننا خلال هذين اليومين نحس كأننا نعرف همنجواي منذ عدة سنوات ، نعرفه معرفة وثيقة ، نعرف كل ما يجب وكل ما يكره ، نعرف حتى إنساناته الضعيفة ، وصحائه المججلة ، ونفسه الطفلي الطيب .

ثم دخلت بنا الكاتبة عالم همنجواي الخاص ، حيث الكل يتأذونه بكلمة « بابا » (1) الطيبة ، وحيث لا خدم ، بل « بابا » وزوجه والأصدقاء . وتذكر الكاتبة منذ البداية أن همنجواي يجب النظرة والبساطة ، ويكره التزييف والفيود العنصريه السجدة ، لذلك كان يجد متعة كبيرة مع الحيوانات لا تطاق بعبودية في حياتها ، فقد عاش ذات مرة في فلوئانا مع دب ، نام معه وشرب معه ، وأصبح الدب صديقه . ولهذا أيضا يجب همنجواي زيارة حدائق الحيوانات كثيرا حيث يرى متسكلا

(1) كتب المؤلف الأمريكي الشهير دراسة عن همنجواي يسمون (صورة ليسانبا) وهي من نفس الجنس الأدبي الذي يتنى له كتابنا هذا .



صورة لهمنجواي تسلييات روسي

من الصعب أن نجد في لغتنا كلمة تعادل كلمة Portrait نعام ، ذلك لأن الكلمة لتسبب لنا من استعمالها ، والترجمة الحرفية للكلمة هي « صورة (1) » أو بمعنى أدق صورة شخصية . غير أن استعمال هذه الكلمة في الغرب هي التي أكسبها دلالاتها الجديدة ، فأصبحت تدل على الصورة الوجيهة الرسومة تلك الصورة التي تقوى لمساافات كبيرة في أعماق الشخص الرسوم ، موضحة خلال تنافق الألوان وتناسفها أعماقه النفسية أكثر من اهتمامها بإبراز ملامح وجهه .

وتدل من جهة أخرى على جنس خاص من المميز الكابي ، جنس لم يعرفه - بصلاحه الواضحة - أدبنا العربي . ذلك هو الدراسات التي تتناول في أسلوب غني المصاح الشخصية للأنسان فيحاول الكاتب أن يقدم لنا في أسلوب مركز صورة واضحة لأعماقه من خلال تناوله للأشياء السرفة في البساطة والخصوصية والتي تسبب إلى حد بعيد صورة ذلك الفنان الذي يتصوره الكثيرون من طينة أخرى غير طينة البشر .

والكتاب الذي نعرضه هنا واحد من هذه الدراسات ، فهو يتناول همنجواي الإنسان بكل أحاسيسه وأفكاره وعاداته ومشاعره ، ولا تتعرض الدراسة لهمنجواي الفنان ، إلا بالأسدر الضروري لتوضيح أعماله همنجواي الإنسان ، ذلك لأن هم الدراسة الأول هو الفاء وفدقات كاشفة من الفصو على لعطاف تلك تكون سكونية من حياة همنجواي لتسجل من خلالها كافة لأعماقه من خلال تناوله همنجواي وأفكاره ومشاعره وسلوكه ، ونشير إلى كثيرين من أروا فيه وآثر فيهم ، وأهم الأحداث التي اهتمت لها أو هزته .

والتي رسمت لنا هذه الصورة بقلمها في براعة وذكاء هي ليليان روس الفصاصة الأمريكية التي تعرف الصحف الأمريكية مقالاتها وقصصها القصيرة ، والتي صادقت همنجواي فتزوجته وصحبته خلال إحدى رحلاته لإيطاليا ، فاستطاعت أن تقدم في هذه الصورة معرفة عميقة بهمنجواي تذكرنا بالصور الرقصة التي قدمها جوركي لكل من شيكوف وكورولكو وتولستوي وبريشكين وغيرهم . ومن خلال رؤية الكاتبة الخفية للعطاف ملابة بسيطة من حياة همنجواي ، استطاعت أن توضح لنا أي مدى

(1) تعتبر كلمة Picture هي المرادف الاستعمالي لكلمة صورة بمدلولها العربي .

صورة للحياة الفطرية البدائية وقد جمدت في القاص . ولكنه يكره أن يزور هذه الحدائق أيام الاحتصاد إذ سيؤذي أن يرى الحيوانات وقد حولها الناس موضوعا للسطرة .

وفي السيرة التي تنهج مجراها الطريق ، والتي تقصاها همنجواي من سيقها حيث خرجته من مرآة الطريق كعادته كلما ركب سيارة ، قال همنجواي وعينه متباعدة على الطريق ، أي أهدب الرجوع إلى باريس ، أحب أن أدخلها من الباب الخلفي ، حيث لا مقابلات ، لا محققين ، لا حراسة عامة على الإطلاق . . . لا شيء غير الجلوس على القاهي الضيقة التي يجهدها كما يحب أن يجوب شوارع باريس الكثيرة ليرى الأماكن المصيدة التي يصنع فيها أخطاؤها ، وأبدا الأماكن الضيقة التي تولد فيها أفكارا البسيطة النضرة . ويحب أيضا فينيسيا ، بل لقد حدث مرة أن ترك المستشفى حيث كان يمسالج من أصابة في إحدى عينيه ثم سافر إلى إيطاليا فورا لرؤية أصدقائه الكثيرين هناك وخاصة في تلك الجزيرة الصغيرة ، جزيرة تورييلو الواقعة شمال غرب فينيسيا ، حيث يعيش حوالي سبعون شخصا يعملون كلهم في سيد البلب .

ومن خلال الطريقة التي يتكلم بها همنجواي عن جبه هذه الأماكن تجبر أحاسيسه الراتحة بكل طراحيها وبعثانيها . وخاصة عندما يتحدث عن النقاد ، وهم آخر من يحب أن يراهم ، لأنه كما يقول هو - مثل الناس الذين يلهون إلى صلب الكره ، وليس أن استطاعهم أن يغفروا للألمين عن الطريقة الأفضل للعب . لهذا يرى همنجواي أن على الكتاب أنفسهم أن يحبوا الحياة ويعتزلوا بها ويكتبوا عنها ، إذ لن يحقوا التجويد إلا بالمعاصرة المشعرة والمنايرة الطويلة والرغبة الصادقة في التناغم والكتابة الجادة .

وحينما أخبره الكاتب أنها لم تستطع أن تكتب أي قصة عن الحرب ولم أنها عاشتها بكل أعصابها ، فكتب ، وقال أنه كتب ثلاث قصص (1) فقط من هذه الأيام القصيرة الماضية . ويود أن يضيف إليها قصصا أخرى . وأخذاً بكتلهم بهذه الصعوبة عن هذا الموضوع ، إذ جلسا في الفندق - فغداً - فيرى نولاند . بعد أن امر همنجواي بها أن يتصل به أحد الأصدقاء مارلين ديتريش ، وقال لها همنجواي بأن هناك كثيرين استطاعوا أن يكتبوا عن الحرب بوضوح وعلى رأسهم تولستوي ، ثم أضاف ، ولكن من الذي يستطيع أن يقوم بدور تولستوي ؟ . . . وأخذ يوضح لهما الدور الذي لعبه ضابط المدفعية ليو تولستوي في معركة « سيغاستويل » وقال ، لقد كان رجلاً رائعاً ، إذ عرف دوره جيداً ، ولم يؤثر أبداً فيه السير على نار المعركة .

غير أن همنجواي يرى أنه لم يستطع أن يحقق سوى بعض البدايات الهائلة مثل تورجنيف ، كما أنه تبع بصوتيه خطوب موبسان ، مما ولاه رسم الأشياء بمهارة شتتال ، وكل ما يريد هو أن يحقق هدوء موبسان والظافة الناعمة ، وأن يتخلص من صور شتتال العظيمة ، أما تولستوي . . . فهذا شيء بعيد أكل .

وقد بدأ همنجواي حياته بكتابة القصص القصيرة ، ثم اتجه إلى الرواية ، ولبدية اتجاهه لرواية سبب طرف ، ذلك أنه حينما كان في الخامسة والعشرين كان يقرأ روايات سورمست موم وسينغيتي . واتجاهه في تلك الفترة أحساس بالتحليل من نفسه لأن هؤلاء قد كتبوا روايات وقد لم يكتب رواية على الآن ، ولم يقدم سوى بعض القصص القصيرة لا غير . ولهذا فقد كتب رواية « المستشرق النحس لانيك » حينما كان في الخامسة والعشرين وقد كتبها في ستة أسابيع ، بدأها يوم عيد ميلاده (2) في هالينسيا

(1) القصص الثلاثة هي « في بلد آخر » « In another country »

« الطريق الذي لن تسلكه أبداً » « The way you'll never be »

« الآن يمكنني الرقاد » « Now I lay me »

(2) ولد همنجواي في ٢١ يوليو ١٨٩٦ في أوكر ببارك - أيليري ، شيكاغو .

باساتنيا وانها في ٦ سبتمبر في باريس . ولكنها في الحقيقة ، وباعتراق همنجواي نفسه - كانت رديئة بصورها الأولى ، مما دعا الروائي ناثن اتسن إلى أن يعرض في وجهه حينما عرضها عليه فقال بيقط « هيم !! هل تريد أن تقول أنك كتبت رواية ؟ » رواية . . . « هاها » لهذا مكف همنجواي على إعادة كتابتها مرة أخرى واستغرق هذا العمل خمسة شهور ، ويقول همنجواي أنه ربما يكون لحدثة هذه بالكتابة دخل كبير في صدور الرواية بصورها الأولى ، وربما لا علم بسند من تصامع أصصحاب مدرسة التحليل النفسي .

ومن المعروف أن أسلوب همنجواي يعيده إلى حد كبير من مدرسة التحليل النفسي والتولوج الداخلي ، تلك المدرسة التي سبده في الأدب العالي من جيمس جويس حتى أندريه مارلو مارة بكافكا ، وبروست ، ومورافيا ، وفوكتز . وذات مرة سأل أحد المحققين النفسيين همنجواي باستناده : « ماذا تعلمت من التحليل النفسي ؟ » فأجاب همنجواي بدهو « قليلاً جداً . . . ولكني أمل أن تكونوا أتمت لقد تعلمت التحليل النفسي بالقدرة على متكم مع فهم أعمالي المشعرة » .

وهمنجواي يكتب بخط كبير وبسهولة ، إلا في حالة الحوار ، ذلك لأنه يرى أن الناس حينما يتكلمون يصيح من الصخب لسجل كلامهم بدهو ، لأن الكلمة عند ذلك تكون مشعونة بغوى فوق طاقة الكلمة السجدة ، قوى نابعة من حيوية الكلمة ، ومن التصاميم بالوقف الصادقة منه ، ويرى همنجواي أن على الكاتب أن ينقل الكلمة ، ليس فقط بجسمها ، بل وبغلاها أيضاً . . . بدرجة حرارتها وإحساساتها ، ومن هنا تكمن الصعوبة في كتابة الحوار .

وهمنجواي هو الابن الثاني لستة أحفوة أنجبهم الدكتور كارلوس . همنجواي الذي كان يحصل طبيباً في أول بارك ، بالينوي ، إحدى مقاطعات شيكاغو ، وهم : مارسلين ثم أريست ، يورسيلا ، مادلين ، كارول ، ليكيستر . ولد تزوج أربع مرات ، كانت الأولى من هاولي ريتشاردسون الصغيرة وأنجب منها ابنة الأولى جيل ، وهو حالياً ضابط بالجيش الأمريكي في الرابطة في برلين . وقد شهد همنجواي كثيراً بزواج ابنته هذا ، وكان سعيداً للغاية بزواجه الصغيرة الطيبة ، له تزوج بولين بيشر بعد أن ضابط هاولي به ويعيشونه الأبدية ، وكانت الزوجة الثانية مراسلة صهيبة هي الأخرى ، وأنجب منها ابنة الثانية ماريك ماريك الطابع بجامعة هارفارد أما زوجته الثالثة مارلا جيلهورن كاتبة ، وزوجته الرابعة والتي ظف معه حتى وفاته هي ماري ولش ، وقد أنجب منها ابنة الأخيرة جريجور ، الذي يعمل الكثير من حيوية والده وتدفقه .

ولما كانت طفولة همنجواي نمية إلى حد ما ، وخاصة في علاقته بابيه فقد افتتد به لهما واتمكت علاقته به ، كما يكتب أندريه موروأ وكثير من النقاد خلال تصويره لعلاقته بيه أنه آدمس - بطل الكثير من قصصه - بولاده . وأحب همنجواي الأطفال كثيراً .

وكان يرى أن كل شيء لنصمه يجب أن يستهدف خير الأطفال أولاً . ولهذا السبب ذاته كان همنجواي يكره الحرب ، كما أن جبه للأطفال كان من الأسباب الإنسانية التي دفعتة للانستراة في أكثر من حرب . حتى يسود السلام لدى تزدهر في فله الصباغة والذي يتغلب الناس في كتفه من آلامهم ، ويحبون بعضهم بعضاً ، ويعتصمون بأنهم ، في حين أن الحرب تدفعهم إلى عكس ذلك كله .

ومن خلال تقديم الكاتبة للقاء الودي بين همنجواي ومارلين ديتريش وضع عبق صداقتها بهمنجواي ، ترى إلى أي مدى كان همنجواي يسيل رقة ومذوبة ، وتتدفق كلماته حبسا وأسانية طوال اللقاء . ومن خلال الكلمات البسيطة ، بل في المعرفة في إساقها ، كنا نحس أننا أمام رجل بسيط برغبي كل يسود الحضارة الجمجمة ، يعيش حياته بتدفق وانطلاق وعذوبة .

والصداقات الكاثية أن تقدم لنا دفقة أخرى من روح همنجواي ، عند تصويرها لحناته بعد أن علم برسوب أنه بآرتيك في امتحان

جامعة هارفارد ، وقد تناول هذا التصوير الإنمكانيات المباشرة لهذا الحدث على همنجواي ، إلا أنه وضع مع ذلك إلى أي مدى تقلبت هذه الصدمة في أعماقه ، وإلى أي مدى أبصرا كان همنجواي يحب ابنه ويحب له أن يواصل دراسته بنجاح . وكان همنجواي يحب الدراسة إلى حد كبير ، ويؤله أنه لم ينجح له أن يتم دراسته ، ولم يمتني أن ينتشر منه في هارفارد لم يذهب ليدرس بها . فهو الوحيد من أبناء أسرة الدكتور همنجواي الذي لم يتم دراسته الجامعية ، وكان يصعب للغاية في إقناع ألفه أكثر حتى يستطيع أن يعتز بها بليونته وبطوابعه من كل ما يرد .

ومع هذا فقد تعلم الفرنسية وقرأ أدبها واستفاد منه ، وكان يحس أن موبسان يكتب عن أشياء يعرفها هو جيدا ، أو لفعله راقا . أما دهباس ، ودودييه ، وستندال .. فليسف كان يحس متدما بفقرهم ، أنه يعرف جيده الأسلوب الذي يود لو يستطيع الكتابة به ، فحين كان يرى أن فلوريير يسير دائما في خط مستقيم وكانما يتراق كلماته في طريق مرسوم . كما تعلم من بودليير كيف يشحن كلماته بالهائي لم يبقها دفعة واحدة على الصفحة كما يذهب اللابز الكرة بقلو . أما رامبو فقله لم يبقها بالسكره سريعا مرة واحدة في حياته . ولم يستطع همنجواي أن يتسلم شيئا من جيد وفاليري ، وإن كان يشكر فاليري أنه كان رفيقا معه ، مثل جاك بريتون ، وبيني ليونارد ، وقد كان جاك بريتون مصارعا بضمير همنجواي كثيرا ، لأنه كان رقيقلسا حتى في مصارحته ، وكذلك كان ليونارد .

وهكذا وخلال نثر الكلمات فتمت الكتابة أكل دلائق نكسمة همنجسواي ، تلك الإثبات البسيطة الموضوعية التي يتمايز بها فرد عن آخر . فنعرف مثلا خلال مداعبة نكترة سس دبيري أن عينا حساستين جدا للضوء . ونعرف أيضا أنمقل رافب منظر شروق الشمس كل يوم لمدة خمسين عاما ، وأنه كتب الجزء الأخير من « وداعا للسلاح » مساولتين مرة ، وأنه كتب دائما أن يشرب فيلا من المشيكلية بعد فلف زادات مرفندلا كان مصي لعدو ، فاني لن أجد شيئا أنقله فيها الخيل من « التسمييا » .. كما نعرف فسكتة المججلة القصيرة التي يزفد في أنفها الحرج . وهكذا استطاعت من خلال هذه الدقائق الصغرى أن تقدم لنا شخصية همنجواي في صورة حسية ، وأن تقدم لنا أيضا فيه العليل للحياة ، وذلك الحب الذي بدعه تاريخ حياة همنجواي الحافل بشتي الأحداث والتجارب .

وحيثما دخلت على همنجواي القرعة ، ووجدته يفتي أفنية فرقة المشاة الثالثة ، فقال لها أنه يفتيها كلما أحس في داخل نفسه بالظواء ، وبرية خفيفة للموسيقى ، وأصاف أنه يحب كل الموسيقى حتى الأوبرا ، ولكنه غير موهوب فيها لو يحسن الفناء ، وقد نشأ همنجواي في جو مشبع بالموسيقى أن لم يكن متعلما بها ، ومع ذلك فلم يستطع حتى أن يعرف البيانو ، أو يصغر يلمه لحنا سليما . وقد حاولت أنه المستحيل معه لكي يستطيع العزف على البيانو ، وألحقت لمدة عام بمدرسة لفسدا الغرض ، ولكن كل جهودها ذهبت هباء ، فقد كان يتغصم - على حد تعبيره - شيء هام ، كانت تنقصه الوجهة .

ونعرف أن ف. سكوت فيتزجيرالد - صاحب « كاتسبي العظيم » - كان من أحب الكتاب إلى همنجواي ، فهو الذي ألهمه بأن يشق طريقه بضم ، وبأن الكتابة الجيدة هي تعصرة المعاصرة الصعبة والمثارة المستمرة ، وقد استجاب لكلامه ، لأنه كان مولعا بأن سكوت كاتب ناجح ، وكان يحترمه إلى حد كبير ، ويبدو الأخير واضحا من خلال استرجاع همنجواي لذكرياته عن ذلك اليوم الذي تعشى فيه مع وسكوت فيتزجيرالد لفترات طويلة وتعدنا كثيرا عن مرة القدم ، وقال همنجواي بلا ميلا ، لقد كان طموح حياة سكوت أن يخوض الحياة بشجاعة ، وقد قلت له ذات مرة : « سكوت .. لماذا لا تطلق هذه الكرة ؟ » غير أنه قال « أنت مجنون ، أن هذه هي نهاية القصة ، فلذا لم تستطع أن تغوص القارة حتى نهايتها ، فما أعرف الجميع الذي استجده في

انتظاره ، ولكني لست تومس مان » ، لم أصف فيتزجيرالد قائلا : « فلتفكر في معتقدات أخرى .. »

ومن خلال ملاحظات همنجواي على تشكيلات أسراب الحمام ، وعلى الجور اللبد والسحب ، وعلى نابير الرياح على الصعيد نستطيع أن ندرك مدى شسيف همنجواي بالصعيد ، صيد الحيوانات والحمام والبط والسمك ، فقد كان صيدا ممتازا ، إذ كان يرى « أن الصيد هو روح الحياة الطيبة » . ولهذا قالت سوز همنجواي : « إن أي فتاة تزوج « بابا » يجب أن تعلم كيف يحلل البندفية . »

ومن مكانته التليفونية مع ابنته جريجوري نرى إلى أي مدى يحبه ، وكه هو رفيق حساس ، ذلك الفتان العظيم ، غير أننا لا نعد على مدى عمق ذلك الإحساس إلا من خلال معصاة الكتابة لهمنجواي أثناء شرائه مظفا وبعض الأشياء البسيطة ، إذ تمكنت الكتابة في وصفها لهذه الرحلة أن تفجر كافة احساسات همنجواي الإنسانية ، وأن تلف بنا على عمق أصالته من خلال اللسان البسيطة الرالمة ، ومن خلال معاملته الإنسانية اللطيفة للباية وللأشياء .

وفي الطريق نصانا عن الكتابة ، وكان موجز رأى همنجواي أنه لابد أن يكتف الكتاب فترة في راسه قبل أن يرى الثور ، إذ أثناء هذه الفترة ينشج الكتاب تماما ، وعند ذلك يصعب من الصعب إبقائه ، ويمكن بالتالي إعادة بثاله في الخارج بصورة واضحة . غير أن أهم أجزاء الصورة ، هو ذلك الذي نفلت فيه الكتابة مدى احساس همنجواي بالعمل الفني من خلال تصويرها لزيارة همنجواي وزوجته وابنته بارك ، وهي يصحبهم لفرس « تروبوليتان » ومن خلال لطيفات همنجسواي النفاذة على اللوحات وشرحه ليأترك مدلولات بعض التفاصيل أن لفت نظر زوجته إلى بعض النواحي ، تمكنت الكتابة من أن تقدم صورة واضحة من احساس همنجواي الفني ، وعن سلامة ذوقه الجمالي ومدى فهمه للصورة بكل أنفها وإحداثها ، وخاصة تعليقاته على « صور فنان » لفسان دايك ، وعلى لوحات ريبين وخاصة « التمسح المسبح على الطيطة والوثق » وعلى « منظر توليدو » آل جريكو ، « كولويل جورج كوسميكر » ثريولند ، وأيضاً خلال التقاط لردية التانين ولدقائق الصورة وإحداث هذه الدقائق والزوايا التي رسمت منها .

وبعد التامل الطويل للكثير من اللوحات قال همنجواي « انني لا أريد أن أكون نافذا ، ولكن كما لا أريد ، هو أن أنظر إلى هذه الصور ، وأستد بها ، وأستد منها » ، والتساءل تأمله للوحات سيزان وديباجا مونية وباتيسم التانين ، تلاصق مع الكتابة في أنبهار حق فهم همنجواي للوحات ولدالات الألوان ونشائها . ولا غرو فقد سبق أن قال همنجواي في حديثه له بمدرسة مع جورج بايميتون (1) أنه تعلم الكتابة من الرسامين أكثر مما تعلمها من الكتاب . وقد أكد همنجواي هذا المعنى للكتابة ، وقال أنه تعلم من كل من سيزان كثيرا ، وتمنى لو كان حيا حتى يخبره بذلك ، كما اعترف بفضل موسيقى جون سيستيان بيشتي على الجزء الأول من « وداعا للسلاح » ، وعلق همنجسواي بأن الخلاص في فهم الأشياء بعين ، هو الذي يدفعنا إلى الاستفادة منها بصورة جيدة .

وأخيرا ... وحتى نستكمل بقية ملاحظ الصورة نقدم لنسبا الكتابة ملاية بين همنجسواي ونشاره ، نحس من خلالها أن همنجواي لا يائى بالتقود كثيرا ، فقد كانت حياته المالية تسير وفق التل العال ، « أن ما نكسبه في بوسطن ، تنصهر في شيكاغو » وهكذا تتجلى أمامنا كافة ملاحظ همنجواي ... الذي استطاع أن يعيش حياته ببساطة ومعنى وسط موات الحضارة الأمريكية وزينا ، وأن يقدم لنا رؤية مساوية لفشل الإنسان البطولي في (1) راجع ترجمة الكتاب لهذا الحديث في مجلة « الأدباء البيروية » بونمبر 1992 .

«التمجوز والبحر» ، وأن يقدم في « أن تكون ملكا ولا تكون » خلال عرضه للقطاعات ثلاثة من حياة هاري مورجان في ثلاث قصص قصيرة طويلة ، مفتاح الشخصية الأمريكية التي تتبدد حياستها خلال الدوامات المجنونة للبحر والبتساق والناس .. ما بين فلوريدا وكوبا . وأن يقدم في « وداعا للسلاح » رؤية واقعية للحرب في إطار التنكيكي الجديد ، وفي « لمن تدق الأجراس » تاريخ الحرب الأهلية الإسبانية داخل إطار إنساني ينشئ بعقيدة القسوة ويعبر لنا أفعالها ، وفي « رجال بلا نساء » رؤية نغرة لكافة قضايا الإنسان الذي تلغته ومغسبات حضارية مزينة وغيرها ... وغيرها من الأعمال الرائعة التي حولت هيجواي إلى مواطن عالمي - على حشد تعبير كارلوس بيكر - وكلفت له الحياة ، حتى بعد موته .

صبري حافظ

التقاليد العظيمة ف. ر. ليفين

THE GREAT TRADITION
By F. R. LEAVIS
(A Peregrine Book, 1962)

استطاع آراء فرانك رايوند ليفين 1٨٩٥ - ١٩٥٥ م. مدرس الأدب الإنجليزي بجامعة كمبريدج أن تعدد مساهمات الخاصة ونظروا في طريق غير مباشر إلى المدارس الإنجليزية فيستقر تأثيرا هجوا في أساليب تدريس الأدب الإنجليزي في هذه المدارس .

وينسب الكثيرون ليفين إلى مدرسة التحليل اللغوي وبشروطه العمل الإنجليزي للندن الأمريكي الصليب . لكن الشواهد في كتب ليفين وعملاته لا تؤكد هذه الأسطورة عنه ، وقد يرجع منشأه إلى عنوان المحلة التي كان يصفها بين ١٩٢٢ - ١٩٥٢ وكان اسمها « المصحف Scrutiny » مما أدخل في روح التكثيرين أن صاحبها ناقده ببعض تطبيقات الأمصال الأدبية والناقد .

والذا كان ليفين قد تحدث في بعض الأحيان كمن يؤمن بالتحليل اللغوي ، فهو لا يعتبر التحليل هدف الناقد بل يراه حافزا له . وقد وصف النص صعب عييه - أن يتحدث بلغة واضحة واقتصاد لا يفسد الحصول عليها بطرق آخر . أي أن الناقد في رأي ليفين « يتولى ما يرى وجوب توله »

وليفين يصر دوما على أن الأعمال الفنية تعبير حسني عن قيم أخلاقية وهذا لا يكون باستخدام الكلمات في فرض تعليم بل باستخدام التسري للغة أو ما يسميه ليفين الاستخدام « التسري - الخفي »

والقولاء تنبع من اهتمام حيوي بالبولسوات وتؤدي إليه في النهاية ، ويعتبر هذا أصرا على صلة الأدب الوثيقة بالحياة والفرادة والكتابة مما يبعثنا أن الأسطورة أخرى تصور ليفين العالم الساذج في الأدب الحديث .. هناك بالطبع نوكيد أخلاقي في كتاباته لكن هذا التوكيد لا يحل عن نفسه لعنصر مستغل فيها .

ويبدأ ليفين حياته النقدية تلميذا لـ ت.س. إليوت ، وقد تسبب دراسة تطوره الخندى بطرق اختيارنا لإعتماده عن تأثير إليوت . لكننا نكون أكثر انصافا أن قلنا أن إليوت هو الذي أبدع من مبادئ التي أعطاها في العشرينيات ، بينما

لمسك ليفين بها . ويخبرنا في إحدى مقالاته أنه اشترى نسخة من كتاب « القابلية القديمة » لأليوت فور ظهوره في ١٩٢٠ وقرأه - والقلم في يده - عدة مرات كل عام .

وتعريش كتب ليفين الأولى لمسائل ثقافية وحضارية ولنفسه الشعر الإنجليزي في محاولة لتقييم أثره . ثم وجه اهتمامه إلى الرواية ، فهذا الشكل الأدبي الذي يبرهن دوما للمشاكل الأخلاقية ينسب عقلية ليفين الأخلاقية أكثر من كتابات كثير من الشعراء .

والكتاب الذي نعرضه اليوم صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٨ ، ويبدأ الناقد كتابه بإعلان قد يبدو غريبا من طريفة الاطلاق فيصف جين أوستن « ١٧٧٥ - ١٨١٧ » وجورج إليوت « ١٨١٩ - ١٨٨٠ » وهنري جيمس « ١٨٤٢ - ١٩١٦ » وجوزيف كونراد « ١٨٥٧ - ١٩٢٤ » بأهم أعظم الروائيين في الأدب الإنجليزي ، ثم يستثنى جين أوستن من كتابه لأنها مستثناة (١) . وقد يبدو هذا الحكم الراسيا بعض الشيء ، ولكن ليفين يقول أن الوضوح ، بالإضافة إلى تعديد الفروع الرئيسية في ميدان الدراسة وأغلاها بما لا يقلل الفروع هو أحسن الطرق لتشجيع الفئات .

والكتاب المقام في نظره لم يغيروا من امكانيات الفن فقط بل أضافوا جديدا إلى الشعور الإنساني إلى أي امكانيات الحياة . وأي تعديد لعنى التقليد القصص الإنجليزي لا بد ألا يتعدى هؤلاء الروائيين المقام ، أي أن أية نظرة إلى تاريخ الرواية الإنجليزية لا تعتمد على هذه التفرقة تحتاج إلى مراجعة جادة . ويذكر ليفين ما سبق أن قاله إليوت من أن الفنان العظيم لا يخلق تقليدا إن سيأتون بعده فقط ، بل إن أعماله تخلق معنى للماضي وتخلق التقليد الذي يؤذي إليه .

وعندما نصف ليفين الكتابة الإنجليزية جين أوستن ويعتبرها « أول رواية حديثة » يكشف من فكرته من الفنان العظيم ، فيقول إن جين أوستن كانت قصصها « يصطبب ومن سبقها أصراق » ولأن اهتمامها بالبناء لم يكن أكثر من اهتمامها بالكتابة ، وهي لم تقمنا فيما جعلها يمكن فصلها من دلالاتها الأخلاقية . وجين أوستن ذكية وجادة بالقدر المثال لنحويل توترها الأخلاقي إلى عاطفة غير شخصية في حين تحاول بقنها أن تكون أكثر احساسا بهذا التوتر وأن تعرف ما يجب أن نمطه به . وهذا الاهتمام الأخلاقي الكثيف كان من أهم أسباب عظمتها .

ونقع جين أوستن على بداية طريق التقليد الروائي العظيم في الأدب الإنجليزي وهؤلاء الكتاب الكبار - جورج إليوت ، وجيمس ، وكونراد - يمتعون بالشكل ويمتدون من الناحية التنكيكية ، ثم يتغزون ببطءة حوية على اكتساب الطبرات ، وينوع من الاحترام الشديد للغة ووزن الجملاء ملغوف . أما د. ه. فورنس « ١٨٨٥ - ١٩٢٠ » فهو - في رأي ليفين - أكثر دلالة من جيمس جونسي « ١٨٨٢ - ١٩٤١ » لأن فورنس كان يكتب من أعمال خبرته الدينية مما يزيد من أبعاد علاقته بالماضي والحاضر ويصمته أكثر تحكما في اللغة ويكشف عن مقدرته خلاقة فيما استحدث من ألوان الكتابة .

وقد لخص فورنس روح كتاباته في قوله في أحد خطاباته : « يجب علينا التحدث من الحياة والنمو وسط هذا الدمار والانحلال » وهذه الروح الأصلية تعبر فراءه ، ولكنها تصاري على ذواباته لالة الفن المعاصر (٢) .

ويستغل ليفين أن كان هناك رواية عظيم لا يكشف اهتمامه بالشكل من احساسه بالتسوية تجاه النزعات الانسانية ، لك

(١) كانت جين أوستن موضوعا لسلسلة من المقالات كتبها د.و. ليمر . ارد. ليمر - في مجلة « المصحف » .

(٢) حين نشر فورنس كتابات كامل بعنوان « د.و. لورنس الروائي » ١٩٥٥ .

النزعات التي تضمن التعاطف والتمييز الأخلاقي وإليها الإنسانية نسبية .

ولكي يوضح المؤلف طبيعة اهتمامات جورج اليوت الأخلاقية بفانها باثين من كتاب الرواية يتبين لنفس التراث الروائي العظيم . فكونراد يهتم دائما بالشكل ، والولف والانخفاض « روياته » من الممكن رؤيتها « . وقد تتلمذ على أيدي الملام في كتاب القصة الفرنسيين . كما ينتمي لهذا التقليد الروائي الذي يمتلئ غلويس ، لكن كونراد يولق غلويس بحدود الاستعجال والعنف في اهتماماته بالإنسانية وكتابة التشفاهة بالسياسات الأخلاقية . وان اتحول للشكل في روايات كونراد لا بد أن يواجه هذه المشاكل التي يثيرها الكاتب :

ما هي القيم التي يعيش بها الناس ؟ وإيا قيم يستطيع الناس العيش ؟ فهذه هي الأسئلة التي تبت الحياة في موضوعاته حيث يعرض شكل رواياته مجموعة من المؤلفات الإنسانية تعرضا معموسا يكشف من دالة كل من هذه المؤلفات في علاقته بتجارة شاملة من الحياة الإنسانية .

والخيال في قصصه درامي وأخلاقي في نفس الوقت دائم التليم والعلم .



وقد مدح النقاد مقدرة جورج اليوت العقلية ونشاطها في عالم الفكر المجرد ولكننا لن نجد فارغا كبيرا بين هذه المقدرة كما تبدو في فنها وبين مقدرة كونراد الطليقة ، فطبيعتها ليست أكبر من فلسفته ، وهو رجل ذو ذكاء عظيم يتضمن تصويره للنساج كثيرا من التحليل والتفكير النقي . بل ان كونراد كاننا اعلم منها انه يعول اهتمامه التي يلمتها اهتمامه الى فن أكثر كمالا ، وهذا لا يعني ان روايات جورج اليوت تتضمن عناصر عقلية أو أفكار مجردة لها تتعرض عليه من عكس المعادلة فمن تلاحظ عناصرها لنشأيا ونشأيا أحيانا باحاديث المؤلف الشخصية في روايات جورج اليوت « أما كونراد فنحن بوجوده في رواياته ككل مركب غير شخصي ، كما كانت مجموعة فن جين أوستن من اهتمام أخلاقي يستمد أحداثه وكشافته من عطف الحاجة الشخصية بدون أن نشر بهذا الصغر الانساني أو هذا الصغر المباشر للكتابة بالندى الذي نجد في أجزاء من أعمال جورج اليوت .

وقد استمدت جورج اليوت من بيتها الانجليزية نظرة احترام كبير للحياة والجديفة الصيغة أساس الذكاء الحق كما استمدت اهتماما بالطبيعة الإنسانية يمكن وراء عطفها الروائية والتفاد موضوعا لها العلاقات الشخصية بين المبراد ذوي حماسية عالية وتفكير ممتاز وكشفت في تصويرها لهذه الشخصيات من بصيرة سيكولوجية وأخلاقية رائعة .

ونلص لدى كونراد دقة نظرها الأخلاقية للأشياء ، ولكنه لكي نتلقى رؤاها من المجتمع التي يصوره في رواياته ويعتبر تسجيله للشعور الإنساني المبرق في التطهر من خير ما أبدع الخيال الإنساني الصالح شيئا لا يستطيع الصانع إلا عبقري . لقد خلق حساسية متخاطرة مثالية وإنسانية تستطيع التغلب بادي التلميحات وبالتفكير البسيط في الميزات ، وإي اختلاف بسيط في الفلال قد يتضمن نظرة أخلاقية مركبة كما قد تشير استجابة أي تقييم أو اختيار هام .



وان كانت المشكلة التي نواجهها جين أوستن في كتاباتها تتصل بتحقيق التوازن بين مطالب فرد حساس ليسر عادي ومطالب مجتمع ناضج مستقر له مستويات ومقوماته الخاصة فانها تعادلت هنري جيمس تتلمذ من هذا كل الاختلاف . فقد ولد جيمس في نيويورك في زمن حافظ فيه مجتمع هذه المدينة على تقاليد أوروبية مهذبة ناضجة إلا ان صلوة المثقفين في هذا المجتمع أحسوا إحساسا عميقا بثقافة نيو إنجلاند المتميزة

المختلفة عام الاختلاف من حضارة نيويورك مما شجع ولاريب على اتخاذ موقف نقدي متحرر من الالتزام بثقافة واحدة أو عرف واحد . لم كانت زيارة جيمس لأوروبا في شبابه لم استقره أخيرا في إنجلترا . فكان من الطبيعي أن تولد هذه الظروف ميلا للثقافة في عقل مبقري وتفكيريا عميقا مستمرا في طبيعة المجتمع الحضري وإمكانية تحليل حضارة الفصل مما وجسه جيمس في الواقع .

ويقول ليفيل عندما يشير الى عبق هذا التفكير ان هنري جيمس « شاعر - رواية » أي ان الاهتمامات المتكيفة في فنه والسيطرة عليه تسغل أصمق ما فيه وتطابق أعمق ما فيها . وتكشف نزعة هنري جيمس الرمزية من هذه الصلة في فنه ولكن ليست هناك حاجة بنا لتوكيد هذه النزعة لان اهتمام جيمس بالعلم والعريق بالطرائق الروحية لا يستحق اسما الرمزية فقط بل يمتد الى معالجته للشخصيات والحوارات والصور والبيئة القصصية حتى أنه عندما يقدم روايات سلوكية يقدم شيئا أكثر من ذلك ، يقدم شعرا .

لقد وضع هنري جيمس أصبعه على نقطة الضعف في (أندام بوفاري) « ، وهي هذا الاختلاف بين الكثافة التكنيكية أو الجمالية من جانب ، وفقر الموضوع من الناحية الإنسانية والأخلاقية .

والمشكلة التي نواجهها جيمس في رواياته هي تبرير لملاحظة أخلاقية اتسمتها أثناء حياته في أمريكا داخل نطاق مجتمع خالي من الحضارة .

ولابد أن نؤكد - عندما نصل الى كونراد - أنه من أصل بولندي وأنه كان يكن الفرنسية بدرجة لنجل ليفيل يقول أنه كثيرا ما عجب كبد أليان كونراد الانجليزية لفقه القصص وهو الذي تنطق على كتاب فرنسا ، الى أن إجابته أحدهم بأن الموضوعات التي أحارها كونراد تتطلب النشاط الدرامي والصلوات المموسة والحديث التي تتفوق الإنجليزية في التعبير عنها .

وكان كونراد بطلان لكن البحر شيء عسيري في رواياته لأن الضمعة الإنجليزية صعبة روحية وروح روحه يتحكم في رواياته ويبت الحياة فيها .

ولسنا في حاجة الى الإشارة الى كاتب بالذات نرجع اليه بالتأثير على فن كونراد كي ينسج تطور التقليد القصص الانجليزي « بل يكفي قولنا ان كونراد جزء هام في التقليد وينتمي اليه بكل ما في هذا من معنى . إلا أننا نستطيع ان نفس بالذات تشارلز ديكنز « ١٨١٢ - ١٨٧٠ » فربما كان له تأثير فعال في تطوير هذا النشاط التجسيلي والبصري الذي نجده في روايات كونراد كما ان ديكنز على استخدام كونراد للميلودراما أو ما كان يصيح ميلودراما لو كتبت يد ديكنز لان كونراد جديفة عميقة ورواياته دالة شاملة فهو أحد المصافرة للظلال الذين أحسوا بصعهم والتفكير في السخا الروحي . وبسبب اهتمامه بالضمعة البحرية لكتمان بناء للفرد الإنسانية جنباً الى جنب مع أحساسه العميق باعتماد كل الصفات الإنسانية وصحتنا العقلية وأحاساسا بوجود عالم عادي خارجي على تعاون خلاق مشابه لهذه الضمعة في البحر .

وهكذا تصبح المسألة بينه وبين جين أوستن التي كان اهتمامها مصادا لا اهتم به ، أي مصادا لمشكلة ألتاد الفرد الحساس من عزلة .

ويكفي ان نعمل على فن كونراد بالإشارة الى روايتا القصيرة « قلب القلاد » (١) « ١٦٠٢ » حيث يفتق الجسو الغريب الشوم بطريق تروام « المصائد الموضوعية » أي بالتسجيل الواضح للوقايات والحوادث كما يقصها شخص رئيسي في

(١) انظر الترجمة العربية لهذه الرواية في مجموعة الألف كتاب - ترجمة السيدة هدى حبيشة .

جورج برنارد شو، رجل القرن

أرشيبالد هندرسون

ARCHIBALD HENDERSON

George Bernard Shaw, Man of The Century

أصدر هندرسون أساتذ الرقاصيات بجامعة شمال كارولينا بالبريك كتيبه الثالث عن حياة برنارد شو سنة ١٩٥٦ بمناسبة مرور قرن على ميلاد الكاتب المسرحي الكبير ، واختيار شو لهندرسون كاتبا رسميا لسيرته ملائمتا طريفة بوردها هندرسون في مقدمة الكتاب .

ففي ٢٤ فبراير سنة ١٩٠٣ قبل هندرسون بصدد الحاج دعوة لظهور مسرحية « إن بينكك التيل » ككاتب مفسور اسمه برنارد شو . ويقول هندرسون انه خرج من المسرح وقد أيقن دون أن يتفاديه انني شك انه اكتشف طريقة جديدة . وقد دفعه اصحابه بشو أن يقرأ كل ما كتب من نقد فزوميلات في الاشتراكية الأنابية والاقتصاد ، فضلا عن روايات ومسرحياته . ول سنة ١٩٠٤ زين حماسي الشباب لهندرسون أن يكتب لشو مقترحا ان يكتب منه كتيبيا يشمل سيرته ونظريا لما كتب من روايات ومسرحيات . ولكن شو رد عليه مقترحا عملا كبيرا متشعبا يغطي بالتفصيل الظروف والملابسات التي كونت شخصيته والكثرة .

ويشير شو في خطابه إلى الجرائد والمجلات التي تعتوي على مقالاته التي كتبها في شيايه ككاتب للصور والموسيقى والدراما ويطلب ان يفسر هندرسون الى اعبية مقالاته الاقتصادية والسياسية . وكان مما قاله :

« ان مسرحيتي الأولى « بويت الارامل » وكذلك « مهنه تسر نواب » (الروحاني بان كاريهاه الاقتصادي اميرتافي « في الواقع لميت زبراني الاقتصادي في مسرحياتي نفس السور الهام التي لسهه الزباني علم التفرع في اعمال مايكل انجار . . . ان مسرحيتي « الرجل والمرجل المثالي » يبدو كانهما كتبت في جو من التي الخاص في الوراق كانت تبيسج المصحيات التي كنت اكتبها منها امسيات القضا بين جدران قاعة اجتماعات مجلس لندن البلدي اثنائ مشاكل الجماري والرصف والانارة والفرايب ومزيات الموظفين .. الخ »

وبعد هذا الخطاب بايام أرسل شو لهندرسون بطاقة هذا نصها :

« كنت امل ان ارسلك خطابا يبريد اليوم ولكني لم اتنه بعد من كتابته اذ لم اصل الى ابيد من صفحة ٤١ فيه . وحين يسلك هذا الخطاب يستطيع الكثير من وقتك . على كل حال اذ قد لعلنا ان يخرج الى حيز التنفيذ فلابد ان يكون مقبلا اقربا تاما . هل لديك صورة لنفسك ؟ اني اتوق لرؤيتك وبدا ان ذلك منتمر لصورتك شكيتي » .

وبعد اى تلمعت زوجة هندرسون من اختيار الصورة الاقل اهداء للناس ، وارسلها لشو معتقدا انه قد بق السمار الاخير في نكش امله ولكن كم كانت دهشته حين تلقى من شو خطابا فويل في حوالي ألف وخمسمائة كلمة (١) بعد ايه فيه يعمل الكسيرة ويسدى اليه التامع فيما يجب ان يتجنبه وما يجب ان يبرزه . وما جاء بالخطاب شكر شو لهندرسون لارساله صورته قائلا : « يبدو منها انك الرجل الصالح لهذا العمل » وقد عرف هندرسون سر الصورة بعد ذلك بعدة سنوات حين خرجت الجرائد اللتينية فداة زيارته لشو في انجلترا وعلى صفاها عناوين كبيرة : « شو يقابل كاتب سيرته في محلة سانت باتركاس ويعلم ان السيرة ستكون عملا جبارا وان

الرواية » وتسجيل الاتصالات بين الافراد . ويبدو الطبع والقاء والقدرة الاخلاقية تصرفات مجنونة مكسبة على السر العرفي القاسي للبيئة المحيطة التي تخاطب حواسنا . ولكننا نحس ان هذا الجنون امر مادي ويمير كونراد عن هذا التصاد بالصور على كتاب في البحيرة رمز التقليد والعقل والاعلال في قلب افريقيا الاسود .

ولا نستطيع القول ان تطبيق الكاتب مضمون ناما لكننا نحس مع ذلك انه لا يمكننا فصل هذا التطبيق عما يجري في الرواية لانه يتولد من التغيرات في لهجة tone الكتاب بالرغم من كونه مملوفا من الخارج على مواقع اخرى من « قلب الكلمات » .

ويستعمل ليغيز كتابه بتطبيق على رواية « اوقات عصبية » لتشارلز ديكنز . وقد يكون ديكنز اثر الروائيين الانجليز روجا وشهرة وشعبية لدى الجمهور ، الا ان ليغيز لا يعتبر اصالة ، بل يستأنه « اوقات عصبية » ، احيارا في بناء التقليد العظيم للرواية لان ديكنز لا يكتف من مسؤولية الفنان الخالق المبرعة بل من قدرته الفائقة على التسليم والتمتع ، فالعمل التامع في بعده في اصالة جديدة غير مادية او مستورة . لكن هناك عملا واحدا استطاع ان ديكنز ان يتعمق في مفرسته الكافلة والتميزة ، فاتحج اكر ١٣ دالة كلية يحتفظ فيه بعبية مستورة .

وان كانت « اوقات عصبية » اقل حجما من اعمال ديكنز الاخرى فهي لا تسمح نتيجة لذلك بالتكرار والتكلف في البناء وهما المصنعتان اللتان تلمسهما في اعماله الاخرى .

وعرف ليغيز القصة الاخلاقية ان هدفها اصرارا خاصا يجعل للاشخاص والحوادث وغيرها من عناصر القصة دلالة فائقة في الوضوح . ويبدو الفرص والاضحا في اصرار في بداية « اوقات عصبية » لكن هذا الفرص واضح دوما في الفصل ديكنز دون ان يشير الى دلالة شاملة يعمل من الرواية كلا متسقا . ولقد كان عدم توقع النقاد لاكتشاف اتساق كافي في روايات ديكنز سببا في الافتراض ان المقارنات التبعيكية للفصل الاول من « اوقات عصبية » ما هي الا خليط من اليكولوجيا والذكامة واستمرار الشفقة التي نجدها دائما في رواياته ، ونحن نجد هذه العناصر يوفى اثر في رواياته الاخرى . لكن ليغيز يقول ان حيوية ديكنز باشكالها المتشعبة موجودة في « اوقات عصبية » ولكنها تحررت من العتسوس وسيطر عليها ابعاد عميق .

وهذا البعد هو السبب في عنوان الرواية « اوقات عصبية » فقد ديكنز العالم الذي ماش فيه عرفى في العادة كزبحايج احدي المساوي الاجتماعي معالجة فائقة في زحمة حوائده وشخصياته . لكنه يكشف للمرة الاولى والاخير في « اوقات عصبية » زويا شاملة فيرى الفلسفة القياسية التي كونها اشخاصا تجريوا من الصفات الانسانية وراء مساوية الصلابة الانجليزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ويبدو من هذا العرض ان الكاتب العظام ان رأى ليفيز هم المبررون عن انتصار « الحياة » على أعدائها . فاضداد النفس ، والتقاليد الجامدة والشكوك الهدامة . وهذا الانتصار متصل دوما بمعرفة النفس « نفس الكاتب او شخصياته » تتأني من معرفة العوامل المشتركة في الطلائع الانسانية . وهذا الفهم للنفس بدوره هو الوسيلة الرئيسية لتوليد للحسية بيجده الفارئ متجاوزا مع حقائق الحياة كما عرفها وحتمها على تمييز اخلاقي بين القوى والاختيارات التي يقابلها الانسان .

وهكذا يمهذ كتاب « التقليد العظيم » لاكتساب ليفيز عن « د. ه. لورنس الروائي » موضوعه الرئيسي هو ان العفوة ادب في الوقت نفسه ، فهو يدرس التاريخ من خلال دراسته الاخلاقية للنفس لتمثل في العفوة على التعبير بماكانتا من قيم متطورة .

وديع كيرلي

(١) بيع هذا الخطاب ب - ٢٤٠ دولار في مزاد في نيويورك في ٦ يناير ١٩٦٣ ضمن مجموعة هندرسون لمخططات شو .

الشخص الذي يقوم على كتابة تاريخ حياته لابد وان يتسم بالتهور . والظاهر ان صورة هندرسون انفتحت شو بانه الكاتب المتهور الذي يصلح لكتابة سيرته . وقد رفض شو في خطابته الطويل المبراج هندرسون كتابة كتيب تحليلي لحياته واعماله واسر على تاريخ مفصل دقيق على اساس ان البحث فيما وراء حياة شو نفسه سيهد العالم ان انه سيكون بمثابة مشجب تعلق عليه دواسته مستغفلة لكل حركات النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي شارده فيها وتائر بها ولخصوصا الحركة الاشتراكية والسياسة والاخلاق والاجتماع . الثورة على مادية ماركس وعلى مادية دارون التي حمل لوائها صمويل بنگر ، والحركة الفاجترية في الموسيقى ، والحركة الانساروماتية « المشغولة على ما يسمى بالواقعية والطبيعية والتأثيرية » في الادب والفن .

وقد اخذ هندرسون بنوجهات شو واصدر كتابه الاول « جورج برنارد شو : حياته واعماله » سنة ١٩١١ مستملا على وصف تحليلي لحياته شو الاولى وانطباعاته عند هجرته الى لندن وتائرته بالحركات الفكرية والمور الذي لعبه فيها وبده اشتغاله بالادب وملاسات كتابة واخراج وتحتل كل من مسرحياته . وفي سنة ١٩٢٢ اعاد هندرسون كتابة السيرة مديرا اليها كل ما وصل اليه من معلومات ومستندات من حياة شو ومؤلثاته كما اخاف معلومات من حياته واعماله في الفترة بين سنة ١٩١١ وسنة ١٩٢٢ . وقد راجع شو وصحح الكتابين بدقة متناهية حتى انه قبل ان يسيرة سنة ١٩٢٢ المسماة : « برنارد شو : النبي المرح » احسن سيرة كتبت وصاحبها على قيد الحياة .

وفي سنة ١٩٥٦ اصدر هندرسون سيرته الثالثة : « جورج برنارد شو : رجل القرن » في حوالي الف صفحة تضم تفاصيل حياة شو حتى مماته .

والكتاب مفسر الى عشرة اجزاء عدا بعض الاسفالات . ويشمل الجزء الاول حياة شو الاولى في اورلند وقطن وهي لا تخرج في مجلتها بعد جاءه في السيريين السابقين وتضمنت اهتماما كبيرا على روايات شو عن نفسه وقطن وقلمه واخوته وما كتبه في هذا الموضوع في مقال طويل في مجلته Our candid friend . من اننا وماذا اعتقد . الذي اصدره في سنة ١٩٢٥ . ست عشرة صورة شخصية . الذي اصدره في اواخر حياته . والجزء الثاني يبحث في الاتجاهات الادبية التي تائر بها شو والظروف التي صاحبت كتابته لرواياته الخشنة التي لم يبد لها ناسرا . ويشرح الجزء الثالث المور الذي لعبه شو في الحركة الاشتراكية الفابية وعلاقته ببوريس ولوز ودرايه في هنسرى جورج وكارل ماركس .

والجزء الرابع يبحث في علاقة شو بسندى وبياريس ويب وكذا ابرز شخصيات الجمعية الفابية . ولعل اقيم ماتتحدثه هندرسون في سيرته الثالثة هو مجموعة المراسلات الكبيرة المتبادلة بين شو وبوبس ولزوجته وهي تلقى لعودا قويا على نشوء الاشتراكية الفابية وتطورها حتى انتهت بتأسيس حزب العمال البريطاني .

اما الجزء الخامس فيبين فيه هندرسون تأثير الكاتب الترويجي هنريك اسبن على شو وبداية اشتغال شو بكتابه المسرحيات ويارد فصلا كبيرا يورد فيه كل المستندات التي صاحبت منع الرقابة تمثيل « منه سر وارن » ومحاولات شو للحد من سلطة الرقيب على المسرحيات . وبين الجزء السادس كيف واتي النجاح شو في امريكا أولا ثم في اوربا واخيرا في انجلترا . ثم يفرغ هندرسون الجزء السابع لمناقشة مسرحيات شسو مناقشة ادبية .

وفي الواقع بالرغم من نجاح هندرسون في تضمين كتابه كل شاردة وواردة عن شو ويشغل استناد الى روايات حين يتصدى لتناول اعماله الادبية بالنقد . فتنقسم آراؤه في هذا الجزء

بالسطحية وتبين عدم درايته كافية باصول النقد المسرحي وعدم استمساكه لئن شو . فهو مثلا ينتقد شو لكتابه مؤخره « سانت جون » ، وبالرغم من انه يورد كل ما قاله شسو دفعا من المؤخرة والشرح الذي كتبه شو في البرنامج الذي كان يوزع في دار التمثيل عند عرض المسرحية الا انه يصر على رايه دون دعمه بالاسانيد التي تؤيده . كذلك يخطئه التوفيق في نظيله الكثير من شخصيات شو مما يدل على عدم فهمه لتكوين الدراما مسرحياته وامتيارها معادلات رياضية يمثل كل شخصية فيها جدا مجرد القلم من نظريات وآراء شو في السياسة والاقتصاد والاخلاق والالقاء الانسانية .

ويضمن هندرسون الثلاثة اجزاء الاخيرة كل ما وقعت عليه يده من معلومات ومستندات عن شو . وهي كلها معلومات يزيد في السيرة الاخيرة . وبالرغم من ان هندرسون ياتح مجهده لم يال جهدا في جمع المعلومات الا ان حماسة دفعه الى مله هذه الاجزاء حينما اتفق مما يفقد الكتاب في لثة الاخيرة وحده الشكل التي يتميز بها كتاب سنة ١٩٢٢ .

فتجد مثلا ان الجزء الثامن المسمى « طريقة شو في كتابة المسرحية » يشتمل على فصل عن طريقة شو في الاخراج المسرحي يعقبه فصل عن هجوم شو على شكسبير ويتهني باصلين يعقد هندرسون في احداهما معارضة بي شو وشكسبير وفي الاخر

مقارنة بيته وبين شيان ويكنز وويلير . اما الجزء التاسع فيتملك فيه هندرسون من نظرية فسوة الحياة . ثم من علاقات شو باصدفاته ويورد فصلا من علاقة شو بسمي بالترك كابل ثم يتكلم عن شخصية شو وبس الكثير من اللغ والتمرد للتسوية اليه . والجزء العاشر للمسى نهاية البداية يتحدث فيه هندرسون عن الاتي الذي خلطه شو بعد مماته .

ويضيف هندرسون عددا من الاسفالات لعلهاهما هومسرحيات شو حول العالم « يسجل فيه واين ومتى تمثلت مسرحياته في بلاد مختلفة ويعرض هذا الفصل لبعة من شو من مصر . ومن الطرف الذي يقى كتابه الكتاب لم تكن قد ترجمت الى العربية من مسرحيات شو . الا « تليف الشيطان » التي مثلتها الفرقة الموسية بالموسيقى في ٨ أبريل سنة ١٩٢٩ . وقد توافقت الفرق الانجليزية على بيع وتمثل الكثير من مسرحيات شو بالانجليزية . فتمثلت « بيجامليون » سنة ١٩٢٨ و « الاسلحة والرجل » سنة ١٩٢٥ . « سانت جون » و « كاتندرا » سنة ١٩٢١ و « بيجامليون » مرة اخرى سنة ١٩٢٢ و « منزل شكسبير والقلوب » في مارس سنة ١٩٢٦ و « الانسان والانسان المثالي » في فبراير سنة ١٩٢٩ . وقد قدمت سيبيل وورلديك اول من مثلت شخصية جان دارك في مسرحية شو مع زوجها لوس كاسون مسرحية « سانت جون » في مارس سنة ١٩٢٢ على مسرح دار الاوبرا .

ويذكر هندرسون ان جريدة الجهاد الوفدية هاجمت بشدة مجلس الوزراء القام برعاية عطفي باشا لسماحه لدار الاوبرا بالقاهرة بتقديم مسرحية « سانت جون » التي اتسمت الجريدة انها تحوي افواضا تسيب شخصية الرسول .

وقد اصدرت وزارة المعارف في ذاك الوقت بيانا للصحافة قالت فيه انها اشترطت لتمثيل المسرحية حذف اجزاء من النص قد تفسر على انها يمتنع من المستندات المسلمين والمسيحيين . واصافت ان الجهاد بنت حكمها على نص المسرحية الاصلى الذي به القول لم يتفوه بها الممثلون اطلاقا . ويذكر هندرسون ان فريق التمثيل بالجامعة الامريكية وكلة من المصريين قدم بالانجليزية في لافة ايوارات « الاسلحة والرجل » سنة ١٩٢٢ و « لن يمتكث التثني » سنة ١٩٥٠ .

والكتاب غني بمادته يعطى كل ما هو هام وشيق في حياة شو وفي الجيو السياسي والاقتصادي والادبي الذي نما وتطور فيه . وهو ضروري لدارس شو اذ ان مجموعة المستندات والمراسلات التي يحتويها لا غنى منها لغهم لشخصيته واعماله . جرجس فؤاد الرشيدى



المجلات العربية



حسن كامل الصيرفي

يقدمها

المعرفة (دمشق)

ويصدر عدد يولي (تموز) من هذه المجلة وله تصدق القسم الأول منه وهو قسم العلوم والبحوث الاجتماعية مقال ترجمته صفى واديب كبير من أدباء العرب الذين قاموا بترجمة الأعمال الأدبية من لغات الغرب إلى العربية. أما القسم الثاني من المجلة «الشرق» التي كانت منشورة في العراق من قبل أديب العرب في العراق، وهو الأستاذ موسى كريم. أما كتاب المقال المؤرخ العراقي جابر بن عتيق الذي يعد من أقطاب المؤرخين في أمريكا الجنوبية، وأما المقال الذي ترجمه الأستاذ كريم فنمونه «الحرية الفكرية في العراق» وهو فصل من كتاب «أصولنا وأجدادنا» الذي وضعه هذا المؤرخ وهو في طبعه الآن ويؤمن بأن مدينة العراق وروى حضونها الاقتصادية إنما هو من عمل العرب وأجدادهم، فهو يستعمل هذا الفصل بأن العراقيين أقدموا تهرس بالثقافة والأخلاق تحت حكم العرب، ولم يطل التأثير العربي في توجيههم وتدريبهم حتى بعد أن أصبحوا أرقاء بسبب انصرافهم إلى العمل والتفاح. وكان اليهودية التي ساءها إيمانهم المسيحيون زادهم هم وأقداما، وحصلت مستعبدتهم على الكبار هو الاحتاد بهم واستحدثت أساليبهم في الاصقاع الأثرية الاستوائية التي اكتشفوها واستعملوها فيما بعد. ويقول أنه لو لا اعتماد العراقيين في مستعمراتهم الزراعية على خبرة العرب لكان نصيبهم في أمريكا الأخلاق النام.

ومن مقالات هذا القسم مقال عنوانه «صور من تاريخ الثقافة والاستعمار في أفريقيا» بقلم تميم فلاح، ذكر أن مصادر بحثه هذا مجلة «المجلة» فقمها بجزء متحول من كلمة

والعلم والثقافة القدر الذي يرى أنه يطلق منا آلات تربيت مصالحها بعبء الاستعمار.

ويستعمل قسم الأدب في هذا العدد بتصريب قام به الدكتور إبراهيم الكيلاني للبحث الذي لديه الأستاذ الدكتور طه حسين الفرنسية إلى منظمة الأمم المتحدة للترية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بعنوان (الأدب في المجتمع الحديث) قال فيه أن بعض المفكرين قد أدركوا قبل وقوع مشكلة دارينج أن القرن العشرين ليس عصر الآلة، ومن لم عصر المادية فحسب، بل هو عصر الشك الميتافيزيالي، ولذلك أهتم الأدباء ومفكرو القارات الخمس منذ أوام خلت بمصير الأدب، فمعت مؤسسة التعاون الفكرى إلى عقد مداورات في صيف سنة ١٩٢٧ وكان موضوعها «مصير الأدب المقبل».

لم قال: وقد رأينا منذ سنة ١٩٢٧ أي قبل سنين من حدوث الحرب العالمية الثانية التي كابدنا وبلاها أن المشكلة المتقدة قد طرحت أثناء جلسات مؤسسة التعاون الفكرى. فكيف يوفق الكتاب بين واجباته الإحلاية وحاجاته الحيوية؟ وكيف يمكن للأدب من صنع أثر حر شريف دون أن يمرض وسائله فيسه لريبة أو بعبارة موجزة: كيف نصل بين ما هو كائن في مجال الفكر وبين ما له علاقة بالعادة؟ وبعد أن ذكر أن الأدب في الماضي كان له حياة ولكن أمثال هؤلاء الحداثة يفترونه الآن. وأما الأدب مفروق لنفسه يحمل عبء البحث عن الحقيقة، لأن ثم ظهر مجبر على توزيع وقته وعمله بين فعالية ريبه نصه من ثلوث جوما وبين فعالية مجردة من النفع سدت عن الحقيقة الثانية لفل أن أولى مزايها المنة الثانية أنها توفر للأدب حرية مطلقة التي هي في النهاية شرط أساسي لصيانة مواهبه وعدم تدمير كفاءاته. ثم قال أن النقد الوجه، بصورة عامة، إلى المنة الثانية هو أنها تصرف الأدب أو الفنان عن أداء رسالته الحقيقية الفسدية، ولا أخال هذا القول صحيحا إذ ليس ثمة مثال واحد كما أعلم عن رجل أصيب بهوى أو جنون الكتابة لم يحاول أن عاجلا أو آجلا، وبصورة أو أخرى، أن يشبع هذا الجيل وأنام مصيره الأدبي. ولم يدر يخطئ أن المنة الثانية تمنع أدبيا عن قول ما يريد أن يقوله، أو أنها تلجج عويهة ذاتية، أو حالت دون تفتح عبقريته من العبقريات، أو عقلت أو كبت أو أوقفت نتاجا فكريا ما.

لم تحدث من دور الأدب الاجتماعي فقال أن الأدب كان قبل عصرنا الذي يظن أنه اخترع كل شيء قاهرة اجتماعية طبيعية، ففي لحظة من حياة مجتمع ما شرع الشاعر في الفناء فاستمع إليه الآخرون، ثم أحبوها فنتجته فأرادوا سماعها من جديد، وسر هو أيضا باستماعهم إليه فكلامه مؤونة طلب الفناء فنشأت علاقة بين هذا الرجل والمجاعة الضيقين به انطلت شكل مؤسسة اجتماعية، فكان واجبه هو أن يقضى أن يتكلم،

وواجب الجماعة أن يستمعوا إليه . . ولا شك أنه استمد موضوع كلامه الوجه اليهم من الحياة التي كان يراها حوله ، وأذن فهم سمداء في أن تنكس ذواتهم فيه وفي كلامه وأفكاره ، فهو بمثابة مرآة لهم . واستعاضوا الشاعر بعد زمن مدد من الغناء بالكتابة واستعاضوا المجتمع من الاستماع بالكتابة ، فأصبحت الكتابة من الضرورة إلى حد أنه لم يعد يستطيع أحد الاستغناء عنها ، وأصبح الشعراء والأدباء والخطباء قادة بيتاتهم الروحيين ، وحتى إذا نشأت مناصب ما لجأ الناس إليهم طالين حلولاً لها .

وانتمى إلى أن من الواجبات على الأدب اليات الأمانة ، لأن الأمانة تعمله على أن يكون شريفاً تجاه نفسه وتجاه غيره ، فهي تفرض عليه الزاماً غير قابل للتفليس يرفض بموجبه كل تدخل أجبن في مثله الأعلى الأدبي والفني ، كما أنها تهيئه في الوقت ذاته عدم المبالاة بالوعد والوعد ، ولن تالوا الأمانة في اقتناعه بأن لا حسيب عليه إلا الحقيقة ، والحقيقة وحدها . م ذكر واجب المجتمع نحو الأدب فقال : ومن الجدي أن يكون من واجب المجتمع ، في مجتمع مثله شيء مثالي ، أن يجعل الأدب في منزل من العرف والفرامة .



ولمة مقال بقلم الدكتور زكي الكعاسي قدم فيه صورة من تاريخ أدبنا الحديث ، وهذه الصورة أحمد شاكي الكرسي صاحب جريدة (الجزآن) فيقول أن الدارس لابد هذا الناقد يستطيع أن يرد نزاعه الفنية والروحية إلى الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر وأوائل عصرنا الحديث أن يرى لواعج فكره في معرفة الحياة الإنسانية كعيسى بن ميخائيل الأرمي وشارتون الذي القيت في سن الشباب وكان أصغر شاعر على وينكس الأدب بوائع الفلسفة عنده في مطالع سبسي . أما غوصه على الأدب القديم العربي فبعد كان موهبه فيه لدى شكسبير وبيرون . وكان في عهد عليا ، فلم يؤثي فيه موانيد أوسكار ويلد إلا قليلا حين ترجم له (الوؤدة الضراء) وكان يعد في أدبه الإنكليزي وحيدا وسط الأدب الفرنسي الذي أخذ في عهد يسم طوايمه في لبنان وسورية في التعليم والثقافة ، فكان أول استناد اتخذ منبر الصحافة ليطلق على الناس بتوافع أدب غربي من ذلك الصوب الجديد .



لم مسرحية في ستة مشاهد كتبها الشاعر الناصر المبدع خليل الهنداوي وفتراها « مدة في طية » وهي الشاعرة ولادة يست الأخلاء المتكلى صاحبة الشاعر الزفير ابن زريقون وملهمته .

الأدب (بيروت)

يستل الدكتور سهيل إدريس هذا البلد بمقال كتبه عن « أزمة الثقافة العربي » الذي يعيش في هذه الفترة الثقافية من تاريخنا الحديث وفيما نفسيا ماروما لا مبالغة في نمته بالتحرق . ثم يقول أن هذا المتفق لا يملك إلا أن يتحرق روحا ويضيء قلبا حين يرى شبح التهديم والتفريق يرفرف فوق ميثاق الوحدة . بعد انخلاف الضيف الذي لفرقته بين القيايات الثورية الكبرى في الوطن العربي ، فقد كان هذا المتفق ينتظر أن يتم تصوير أجزاء الوطن التي لم تتحرر بعد ، ليصبح لقاء القيايات الثورية ممكنا ، وليتحقق أمل الشعب المصري في الوحدة . ثم يقول بعد ذلك أن الأمر سيستعي بهذا الشعب في هذه الأزمة السيفة التي تمرته خوفا على شياخ الوحدة إلى أن يتخذ موقفا شبيها بموقف أي مواطن عربي بسيط : أنه يريد أن تتحقق الوحدة التي ينتظرها ، والتي وعد بها في ميثاق القاهرة ، يريد أن يتحقق قبل كل شيء ، ولا يريد أن يعصى بعد إلى ما يتقال هناك وهناك . وإذا أن أوان تنفيذها ولم لنظ ،

فانه سيدين كل فريق نكت عهد الوحدة ، أو خالف روح ميثاق الشاعرة .

لم يختم مقاله بهذه العبارة : « وليس أمام القيايات الثورية إذا كانت متبقة حقا من الشعب ، إلا أن تسحب لنداء الوحدة . أما الخلفات فستحل في قلب الوحدة » ولا خوف بعد من نكسة انصاف جديدة لأن وهي الشعب العربي الذي زادتته التكتيات تسلبا ومقا ، سيرف أن يعاقل على مكاسبه الموهرة بالعدم والتضحيات » .



ويناول الدكتور عبد العزيز عتيق بالدرس جانب من جوانب شعر أبي ماضي وهي « اللبانيات من شعر أبي ماضي » يراها ظاهرة جديدة باللاحقة والتسجيل . هذه الظاهرة هي شعره الذي غنى فيه بستان طبيعة وشعبا ، ويرأها كذلك جديدة بالدراسة والتنويه بها ولهم بوائعا واستنباط الدروس منها وهو لا ينكر أن هناك من شعراء المهجر من نظفوا شعرا في لعبيد ولهم آلول وتصوير نصيركهم به وأشواهم آليه ، ولكنه يسأل انه لا يقل أن أحدا منهم قد شاي شاره أو بلغ مبلغه كما وكيفا .

ويناقش عبد اللطيف شرارة كتاب الشاعرة نازك الملائكة في قضايا « الشعر للعاصر والحول التي وضعتها ينتهي فيه إلى أن معاوله نأله هذه من أربى وأفنى وأزكى المحاولات النقدية التي ظهرت في موضوع الشعر العربي ، منذ فجر النهضة التي ظهرت في اليوم ، هذا 131 لم تكن انشاعا وزكاهما على الإطلاق الأدبية إلى اليوم » .

لم يتبع عبد الحي دياب موضوعه الذي نشره في العدد السابق من القليلة النقدية في مصر ، وهو يقول أنه حين نشر مقاله السابق لم يكن يسي وجود هذه القليلة في مصر وحدها ، وعلم وجودها في البلاد العربية الأخرى ، وإنما كان يعني وجودها في البلاد العربية جمعا على مستوى واحد من سلوكها اللوي وانحرافها عن الجادة . ولكنه نمر الحديث فيها على عمر والحديث عن الجزء لأرادة الكل سائق في الأدب والفكر .

ومن مقالات هذا العدد : « مسرح صموئيل بيكيت » بقلم نعيم حلية ، ومقال بعنوان « اللذان والطلق الثوري » بقلم علي الحلبي ثم كلمة من « المسألة الوجودية في » الفس والكتاب » بقلم أباد أحمد ملهم ثم مقدمة الجزء الثالث من مدركات سيمون دوبوفواي متوا « قوة الأشياء » وهو الكتاب الذي تقوم بترجمته الآن إلى العربية السيدة عابدة مطرجي ابديس سكرتيرة تحرير مجلة « الأدب » .

أما شعراء العدد فهم : فائق شوفة وحسن فتح الباب وعلال تاجي ومعدان كيلا ومصطفى حضر وحسن النجني . وأما قصاصوه فهم : عابدة مطرجي إدريس وهاني الراهب وديزي الأمير وسولي اسماعيل مبد وأحمد البازي .

الأدب (بيروت)

في العدد السابق من تلك المجلة تحدث الأستاذ نقولا يوسف من شاعرة يونانية مسافرة تعيش في الاسكندرية هي بتروده بالبورفو ، وفي هذا العدد يتحدث من شاعرة يونانية أخرى تجمع بينها وبين سروده بعض أوجه الشبه فكلماتها شاعراتان مشتقتان ، متقاربتان في السن ، وهما سكندريتان يونانيتان نشأتا بالاسكندرية ولفستا بها زهرة مصر واجتسا العرب ومصر والاسكندرية ونظمتا القصائد المستلهمة من البيئة المصرية . هذه الشاعرة هي إليزابيث يساراس التي يلاحظ في جل ما تنظم وتثر أنها تعيش بمشاعرها في هذا الجو الاسكندري

ومن مقالات هذا العدد : « العالم في مفهوم برتراندراسل » بقلم الأستاذ عبد الحفيظ شرارة وهو قد كتب بهذا العنوان ترجمة شقيق أرنولد . ثم مقال آخر بقلم الأستاذ وديع فلسطين عنوانه « الفساد في كتاب اليزاز » وهو قد لكتاب « يوت في التومية العربية » للدكتور عبد الرحمن البراز الذي أصدره معهد الدراسات العربية العالية بجامعة البغداد العربية . ثم مقال عنوانه « صاحبة الجلالة ترفض المرش » بقلم الأستاذ غالي شكري تحدث فيه من حقيقة التطور الذي أصابته الحضارة العربية قاتل أنها بعد أن استقلت أن تسير النهضة الاجتماعية التي نشطت في جميع مرافق البلاد ، فأبديت استعدادا واضحا لتنظيم خطوها ، وأصبحت تسبني مفاهيمها الخاصة من خلال الأحداث السياسية الجارية انتهت إلى مرحلة تهم بالتشكل والظنون والمسابح والصفات « مرحلة الفن الصحفي » الذي يجلب القرش من جيب القاري ، وتعمل « الفسوم » « الهدف » إلى شيء ثانوي أو من الكماليات التي ليس هناك داع للتنشيط بها . ثم يهتم مقاله بأن المستقبل الذي يجرده لهذه الصحافة « أن تسهل إلى القرية التي لا تعتبر فيه الصحافة « عدد القراء القليلين على قرأتها أكثر من اعتبارها لدى « الاحترام » الذي يلا قلب القاري نحوها . فالقرش الذي ترتب عليه الصحافة ليس هو لها « خاتمة التوزيع الكبيرة » إنما هو قلب القراء وعقولهم ومدى ما يحتويها من مهابة واجلال لهذه الصحيفة أو تلك .



الفكر (تونس)

يتابع محمد الرزوقي في العدد الأخير الصادر في شهر يولية « راجع إلى مزيلوع « الشعر الملعون » أي الأدب المسمى ومن مقالات هذا العدد مقال بعنوان « مركب التنشيط وآثره في الأدب » بقلم الدكتور أحمد بكير محمود ، ومقال « الألفية والتمدد الأدبي » بقلم الدكتور إبراهيم السامرائي ، ومقال « مهابة الحب حسب ابن حزم » بقلم أحمد خالد .

وفي هذا العدد أربع تصاليف لجعفر ماجد نور الدين صمود وعلى عارف وحسين سمطة ، ثم قصتان لأحمد الصمودي وفريدريك برون عربيا محسن تنحيد .

الثقافة (تونس)

ويواصل البريد بالعدد الأول والثلاثين (أبريل ومايو ١٩٦٢) من هذه المجلة الجديدة التي صغرت شهرة في تونس ويتولى تحريرها أديب تونسي معروف ، عرفته مصر وأدبها حين كان في القاهرة منذ سنوات وأسعدني بزيارته منه في داري هو الأستاذ أبو القاسم محمد كرو ، وهو الذي نسي بأبواب الشاي ونشره . وقد استهل العدد الأول بكلمة نال ليها : أن مجتمعنا يمارس حياته الاقتصادية والاجتماعية بأساليب ومفاهيم موروثة ، في أشبه بالتقاليد المتجربة والطقوس المبلغة منها بالذئاب المتطورة والنظريات المتسورة . ومن هنا يأتي دور « الثقافة » في تغيير المبادئ العقلية والتشاليد اللغوية للمجتمع حتى يتقبل وفهمه ويعبر ما بنفسه ، فتحتل الآراء التقدمية التفتحة محل الآراء الرجعية المتزمتة يوم المواطنين وهي فكرى واجتماعي خلال يصنع المجازات في الصناعة والزراعة والصمران ، وفي الفكر والأدب والفن » « والثقافة » إذ تبرز اليوم ، في هذه المرحلة التاريخية الحاسمة ، تربي طرفها واضحة ، وواجباتها متعددة : أنها مع النشوب في كلائها الباسل ضد الفقر والجبل والمرش .

العربي التي نشأت فيه ، فهي شديدة الارتباط ببلدتها الإسكندرية يفضة ، وبالأندلس الميري والشرق العربي عامة ، التي جذب بلاد اليونان التي عندما شقيقة قبائل العربية في التاريخ والتفاح . . وقد نطقت هذه الشاعرة قبائل من الليل ، وحول التطن والقصبة ، والفلاح ، ورمضان ، ومربوط . كما ترجمت إلى اليونانية نظما عددا من القصائد العربية القديمة والحديثة . وقد أعلنا الأستاذ تولا يوسف في مقالته بأسلوب شاعري عذب على صور من نظم هذه الشاعرة .

ومن مقالات هذا العدد : « موسى بن نصير في مهبة العاصفة » بقلم محمد رجب البيومي ثم كلمتان في ذكرى الشاعر لوزي الملوغ بقلم وديع ديب وأخرى في ذكرى أبيه الملوغ عيسى اسكندر الملوغ بقلم الكاتب الأردني يعقوب المودات المروغ في عالم الأدب باسم البديوي اللثم . ثم مقال من حصص في شعر نسيب عريضة بقلم عبد الممن الموصي . ومقال طريف عنوانه « كاتيلان وعيمتان » أشار فيه كاتبه الأستاذ أنسور الجندي إلى حقيقة كاتيلين حرفنا في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي أحداهما هي « مريم طري » صاحبة مجلة « مريم العصفاء » التي صدرت بالقاهرة في أول نوفمبر سنة ١٩٦٦ من أراخ سليم سركيس الأستاذ من حقيقته وذكر أنه هو الذي ابتدع هذا الاسم حتى تستطيع هذه المجلة دخول المالك المتنامية التي حرمت السلطات على مجلة « المسير » التي كان يصدرها سركيس دخول تلك البلاد . وأما الشخصية الأخرى فهي « وسيلة محمدي » التي ترجمت كتابي « روح الامتدال » و « غاية الإنسان » ونشرتها دار المعارف بالقاهرة في أوائل القرن الحالي ثم كتفت مجلة « المتاح » في عددها الصادر في ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢ الحقيقة فذكرت أن كاتب هذه المؤلفات هو حافظ نجيب وأن وسيلة محمد هي لوجه . ثم ذكر ما رواه المرحوم نجيب ميري صاحب « دار المؤلف للدراسات في المتاح » من حقيقة وسيلة محمد ومعاونته أراخ السيف في هذا السر .

ومن شعراء هذا العدد : الدكتور زكي المحاسني ولربا منسح وهلال ناجي والأمير مفرق بن سلطان القاسمي وروحية النقيسي والدكتور عيود مسوح .

ومن قصاصيه : الدكتور محمد حاج حسين وجمال أحمد النبطاني وميشيل سليم يمين .

العلوم (بيروت)

يفتح العدد بمقال عنوانه « فلسفة الفن عند الفلاطون » بقلم مجاهد عبد التمن مجاهد يقول أن الفن عند الفلاطون قائم على الحكمة . . التي يحكي العالم الخارجي . . وهو قد استمدع الفن من طعن جمهوريته لأن الفن أولا تعريف للحق ، ونائب لأن الحكم ما كان يسج بالإنعام فهو إنتاج لا يفهم لسيطرة العقل والحكمة . ثم قال ومن لم يمكن استنتاج السبب في طرد الفلاطون الشعر من جمهوريته ذلك لأن الشاعر ينطق بالثوة الغريب اللهم الذي لم يتدبره العقل .

ونشرت المجلة مقالا عنوانه « الأدب بين مذهب الصبية والمذهب العلمي ومذهب الإباحة » كان الأستاذ عيسى محمود العقاد قد أرسله إلى المجمع العلمي العربي بدمشق سنة ١٩٦٦ حين انتخب عضوا في هذا المجمع فنشر بمجلة المجمع في السنة المذكورة . ونشرت مجلة « العلوم » في عددها الأخير استجابة لرجاء العلامة الأمير مصطفى الشهابي ونيس المجمع العلمي العربي بدمشق في إعادة نشر هذا المقال لأنه يرى أن أثناء الجبل العاشر هم أحوال إلى قرأته من أبناء جيله .

المجلات الانجليزية والأمريكية



الذكورة قاطعة موسى

تتمتعها :

جولتنا هذا الشهر قاصرة على المجلات الأسبوعية وهي كثيرة في مكتبات القاهرة وإن كانت أسعارها بعد إضافة تكاليف البريد تجعل من الصعب للقارئ المادى أن يقرأها جميعا بانتظام ولذا فمن الواجب أن نلنى المكتبات العامة بتوفير الإصدارات الحديثة من الصحف والمجلات العربية والأجنبية في فئات المجلات الخاصة لتكون في متناول القراء على اختلاف قدراتهم المالية .

وفي الملحق الصور لصحيفة ستافاي ليجي (عدد ١٤ يوليو) تحقيق معمسل من كشف أرى هام على الحدود المصرية السودانية ، ففى قرية صغيرة من قرى النوبة اكتشفت بئنة من خبء الآثار البولنديين تحت أشرف الأستاذ كليربيرد ميكالومسكى آثارا مسيحية بيزنطية من لمصور الوسطى ، وقد رجع إلى القرن الثامن الميلادى .

وهذه البئنة البولندية واحدة من بئئات الآريين التى عملت على انقاذ آثار النوبة قبل انعام بقاء البئد إلى أن البئنة التى لم لها هذا الكشف وهي قرية صغيرة تسمى « فرس » تقع مباشرة داخل الأراضي السودانية ، وقد سبق للآريين من اكسفرور أن عمل فيها منذ خمسين سنة ولكنه اضطر لسبب أو لآخر إلى العودة إلى بلاده بدون العثور على شيء ذو قيمة ، وتمتاز هذه البئنة بئل مرتفع من الرمال تقوم عليه آثار قلعة عربية ، وإلى الشمال أكثر دير مسيحي من القرن الثانى عشر الميلادى .

وقد بدأ البولنديون عمليات الحفر من الشرق على أمل أن يجدوا من الآثار ما يدل على القوى المختلفة التى تماثلت على احتلال المنطقة ، وقد حثروا أولا على مقبرة خمسة أسانقة لمنطقة فرس من القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، ووجدوا فيها رسومات دينية في حالة جيدة ، ثم كانت المفاجأة إذ كشفوا أن المقبرة مبنية خارج الجدار الشرقى لكيسة كاتدرائية طولها ١١٠ قدما وعرضها ٧٥ تقع تحت القلعة وقد قطعها الرمال تماما قبل بناء القلعة ، وقام جيش من العمال بنزع الرمال فظهرت الكيسة كاملة تقريبا وقد وجدت بها رسوم حائطية في حالة جيدة وبأعداد لم يسبق لها مثيل في مكتشفات النوبة وهذا هو الكنز العظيم الذى يريد مدهدا على مائة « أفريسك » ويمثل الآريون على رفع الرسوم بخلق ومناجاة لتودع في متحف « وارسو » وفى متحف سيقام خصيصا فى الخرطوم ويرجع الآريون تاريخ هذه الكيسة إلى القرن الثامن الميلادى ، وقد جددت فيما يبدو فى القرن العاشر فقد كشفوا أحياتا من طينتين من الأفريسك واحدة فوق الأخرى وللاهم إلى حالة جيدة .

وقد أوردت المجلة لمانى صفحات من الصور الفوتوغرافية (ونمضا بالآوان) ولها تشبه بجمال النواوين وبالقيمة الآرية

الكبيرة لهذا الكشف ، ويذهب الباحثون من الدراسة الميدانية لهذه الرسوم أنها جميعا من الأسلوب البيروني ، ويخرجون من هذا نتيجة إلى أن المسيحية دخلت النوبة لا من طريق مصر القبطية ، بل وأسا من بيزنطة ، بعد خمسة قرون من دخول المسيحية إلى مصر .

ولعل أهم ما يلفت النظر في الرسوم المنشورة في المجلة الملاحج النوبية لتخصصات التوراة مرسومة بالأسلوب البيروني فوجه الملباء ووجه الطفل الذى على ذراعهما عليهما المسحة النوبية وإن كانت نطيت بهما الحالة الذهبية المعروفة ، ووجه ملوك الجوس والرماء كلها ووجه الأريية .

انه ديوبوتاج فيم كنا نتمنى أن نرى مثله في صفحاتنا المصورة التى شملت بتصوير ملكات جمال العالم إلى جانب الآثار من تصوير المكتشفات الآرية نفسها .

وفي نصي العدد حديث هام مع ألكسور الانجيزى فرانسييس بيكون بمناسبة معرض له في لندن بالاشتراك مع المثال الكبير هنرى مور ، والحديث يتناول « المستحيل » وفرنسيس بيكون فان حديث مغز في تصويره ، وهذه هي المرة الأولى التى يجتمع فيها عملان الفنون التشكيلية في انجلترا في معرض واحد .

وقد أجرى الحديث مع بيكون نالذ نلى يدمى دافيد سيفلسترو ويتجه إلى حديث أجهام يطلب على كل ما ينشر من أحاديث مع الفنانين في الصحافة الجادة هذه الأيام ، وهو الفنان ناتج من الاهتمام الماصر بعملية الخلق الفني فهو يسأل الفنان عن صورة جديدة له مسماة بالثلاثية فهي مرسومة على ٣ لوحات .

— هل لطيرت الصورة كثيرا وأنت ترسمها ، هل كان فيها دائما ذلك الشخصى الزائد في الوسط وذلك الشكل الملتوى على الجبين ، والرجلان على الجبار ؟

— كلا فقد رسمت هذه الصورة في حوالي أسبوعين وكنت في حالة مزاجية سيئة من الشرب وأهاني من صداع شديدا من السكر ، أنها واحدة من الصور التى لمكنت من رسمها وأنا تحت تأثير الخمر ، واعتقد أن الخمر ساعدنى على التحرر .

— هل جئت لك هذا في صور أخرى بعدها ؟

— لا ولكنى بمجهود كبير أحرز نفسى تدريجيا .. أتمنى أنك تستطيع ذلك من طريق الخمر أو المخدرات

— أو التنب الشديد
— ربما أو الإرادة ؟
— ارادة فقدان الإرادة ؟
— نعم .. الإرادة التحدر ، وإرادة كلمة غلط لأنك يمكن أن تسميها إلى النهاية باليأس ..

ثم سأله النالذ من الصورة وهل تكون في خياله قبل أن يبدأ في الرسم ، وأجاب الرسام بالإيجاب ثم أضاف أنها تغير بعد ذلك باستمرار .

وسأله من الصور الموجودة أصلا وهل تثير في خياله الرا على شكل سلسلة من الصور ، وفرب لذلك مثلا بعض صور الفنان الإسباني فيلاسكويث الذى يبدو أنه وأخشا في صور بيكون وبعض الصور من أفلام إيزنشتين الروسى وخاصة فيلم للفرعة بوتكين (وهو فيلم من ميون التصوير السينمائي الحديث) .

وقال الفنان إن هذه الصور تولد معه صورا ، ثم أضاف ملاحظة جديرة بالنظر وهي أن الفيلم في حد ذاته لا يخلق نظره كقيم ، فهو يتأثر ببعض اللقطات التى تظهر في الصحف أو في مجلات السينما تأثرا ينفق في محق تأثره بالفيلم نفسه !

لم سألته الناقد عن ظاهرة معروفة من هذا الفنان وهو أنه يعدم مددا كبيرا من الصور التي يرسمها ويقول في تعليق ذلك أنه يحاول أن يصل بالصورة الجديدة إلى الكمال فإذا فشل وجد أنها لا تعبر عما يريد وأنها ملطخة بالألوان ولذا غلا فائدة فيها ولا بد من أمثلها .

وفي ختام الحديث سأل الناقد :

— يعجل إلى مما قلت أنك في بداية رسم صورة أو عدد من الصور تحاول أن توصل حالة مزاجية معينة Mood إلى المتفرج .

— نعم وأرى بين الخيال وله حركات من الرسوم تقع أمام عيني لوحات اللانوس السحري ، وقد أحلم اليوم بطلوه وأرى صورة لا أرى لها ، ولكني لا أعرف أن كنت أرسوم ما يقع في خيالي حقا أم لا لأنها بطبيعة الحال تتلاشى

— هل تستطيع أن تدير الصورة إلى الحائط وترتكها أسبوعا مثلا ثم تعود إليها لتكمّلها بعد مدة ؟

— كلا لا أستطيع فهي تجليني بقوة مفاهيمية لأموال اليها ، ولذا أفسدني دائما أن انتهى من الصورة وأخرجها من الاستوديو بأسرع ما يمكن وهذا سيء طبعاً .

— تقول أنك إذا بدأت سلسلة من الصور فإن الأخيرة تشير بداية الصورة التالية ، فهل تديرها للجدار وتبدأ من جديد أم تحاول التقلّي إلى الصورة الأخيرة وأنت تبدأ التالية .

— نعم أترك فيها ، فإن طول الوقت أي ما سبق أو أحفظه . فكانت إذا ترسم نفس الصورة على لوحة جديدة للأسباب التقنية التي ذكرتها .

— طبعاً فمن الغريب أن الواحد منا يعمل دائماً أن يرسم صورة واحدة تلي كل ما سبق وركز كل شيء في صورة واحدة .



وفي عدد ١٢ يوليو من مجلة نيو ستيتسمان مقال من يوتنج ، عالم النفس زميل فرويد وتلميذه الناظر عليه والمقال بقلم عالم النفس الإنجليزي د. ص. براون مؤلف علم النفس الاجتماعي في الصناعات (سجناته له ترجمة بالعربية من دار المعارف) .

ومقال براون محاولة لتقييم يوتنج (تولى ١٩٦١) بمناسبة ظهور كتاب يحوى ذكرياته وأحلامه وتعلّقاته سجلتها مساعدته وتلميذته أنيلا جاف ، وتكشف هذه الذكريات عن شخصية يوتنج كإنسان ..

ويرى براون أن العناصر الرئيسية في فلسفة يوتنج ثلاثة ، ينطبق على فرويد أيضاً (ولكنه مداد ناجح لأنه كان يفهم كل مريض كمرء مستقل .

ويرى براون أن العناصر الرئيسية في فلسفة يوتنج ثلاثة ، هي نظريته من نماذج الشخصية ، وهي ليست جديدة تماماً إذ أوضح أفلوئك أن التقسيم إلى منطوق ومنبسط يستعمل منذ القرن السادس عشر .

ولأننا مفهوم الوظيفية التحريضية للأشعور مما يترتب عليه أن يصبح العصب ذا قيمة إيجابية (ولا يقتصر أمره على القيمة السلبية) فخطرة نحو بناء جديد ، ويرى براون أن هذا مفهوم غريب يمكن البناء على أساسه في بحوث علم النفس .

أما العصر الثالث في فلسفة يوتنج فهو مفهوم النمذاج الرئيسية والأشعور الجسمي ويرى ألكاب أنها كلام فارغ مع أنها للأسف أكثر العناصر الفلسفية تأثيراً في ميدان الأدب والنقد الفني .

ويشير براون كما يشير فيليب توتشي في صحيفة الإيزر فير (عدد ٧ يوليو) إلى قيمة هذا الكتاب في الكشف عن يوتنج

الإنسان فهو ذلك الخليط المعجب من الفسلاح السويسري والطبيب النفسي والمادوي الصوفي لقد نشأ يوتنج في سويسرا وكان أبوه نيسا بروتستانتياً في قرية صغيرة وكان الصبي يعيش في فرح من الجروبوت ومن الأصباح ، وقد شغل تفكيره بفكرة الموت .

وفي الكتاب تسجيل شيق لبداية تدريبه كطبيب عقل واكتشافه لفكرة العلاج النفسي في شعاع مرضى الدخان معاً يعتبر اليوم انجما حديثاً جداً في العلاج والفصول الأخيرة من الكتاب تبين اهتمام يوتنج فيما بعد بعلم السيمياء والفلسفة الشرقية والأسرار المسيحية وكلها ألزت في نظرياته الأخيرة .

أما فيليب توتشي فيعبر عن شعور هو خليط من اللال وعدم الأماحب تأثيره هذه الذكريات ، ويذكر مثلاً لذلك أن يوتنج يتحدث من زوجته في مرضى الحديث ولم يذكر فيما سبق متى وكيف تزوجها مع أن الذكريات من المقروء أن تعرض لحياته النفسية ، كما يشير من طرف غنى إلى موقف يوتنج من دكتوراه هتلر .



الملحق الأسبوعي لجريدة المانستر جارديان (الخميس ١١ يوليو) وهو ملحق بأهم ما ظهر في أعداد تلك الصحيفة اليومية من مقالات وتحقيقات طول الأسبوع ، ويكاد يصدر خصيصاً للقارئ خارج إنجلترا .

وفي هذا العدد مقال بقلم الصحيفة لاياً تذكين بعنوان ضحايا العنصرية تعرض ليه لشبكة عامة ظهرت أكلها في أوروبا وأمريكا وقد تظهر بيننا قريباً ، هي مشكلة شباب هذا الجيل وما معنى الحرية بالنسبة لهم لهذا الجيل الذي نشأ وترى على يد جيل سابق كان جيلاً نازراً في الثلاثينات ، جيلاً يعيش من الحرية ويؤثر على رغبة الوالدين فلما أحصى في مكان الإيوين منح الشباب بالمرء من الحرية لم يمنعه جيل سابق في تاريخ الانسانية ، ولعل هذا من أسباب حيرة هذا الشباب وشعوره بالفتناب : « فليس هناك مجال » للثورة « بالمعنى القديم » وأن بدأ أن الحاجة إلى الثورة على شيء ما حاجة متفائلة في هذه العزلة من النمو ، ولقد عرّض بعض الكتاب لهذه الظاهرة الجديدة في أعمال قبة حديثة ، كما أصبحت مشكلة تؤرق الباحثين الاجتماعيين ، وتقول نايلا تذكين :

كنت أظن أنه من الغير للإنسان أن ينشأ متحرراً من قيود الأسرة ، ليشق طريقه في الحياة بنفسه ، لقد نشأ جيلني في ثورة ، وتبع اختياري في كثير من الأحوال من حاجتنا إلى تأكيد قريتنا ، أما هذا الجيل الذي نخس من تحكم الوالدين فتواجه مشكلة اختيار مصافته ، وقد كنت أظن أن التحرر حتى من الثورة يؤدي إلى مراقبة سعيدة خالية من المشاكل حتى كانت زيارتي لأمريكا حيث يتمتع الشباب بحرية كاملة فتراهم في أزمة حادة للتحقق على النفس Identification

فالطالبة قبل دخول الجامعات مضطرون إلى اختيار الهمة التي سيعملون فيها طول حياتهم وليس هذا بالاختيار السهل ، خصوصاً لقد قضى الآباء أيديهم في المشكلة تماماً لآزدياد التخصص الشديد ولشعورهم بأنه ليس في إمكانهم توجيه مستقبل أبنائهم .

ومشكلة الفتيات أهدد وأوسع إذ تراهجن إلى جانب مشكلة اختيار الهمة مشكلة العصب والزواج والأموال .

وتقول الكاتبة أن الجيل الذي ينشأ إليه كثيرون هو الحائفة الشديدة والزمّت الأيديولوجي والتبعية المطلقة للمجموعة أو الطبقة التي يتبعون إليها وهي نفس الصورة التي صورت بها دوريس ليسنج الشباب الإنجليزي في مسرحيتها كل في بيده له Each his own wilderness

إهـالـات الفرنسية



يقدمنا : السيد عطية أبو النجا

وينظر إلى الفرد كمواطن هدفه الأسى خدمة المجتمع والانجذاب معه .

وكان كبر كجارد أثرا على هذه النظرة ، لا يقبل أن يلعب الفرد في الحياة الجماعية ، وكان يحقر « المجموع » والرأي العام ، ألم يكذب في مدركاته : « أن الحقيقة توجد ليس للأغلبية ، والأقلية أقوى دوما من الأغلبية لأنها تتكون من هيئات آراء شخصية ، بينما تكون قوة الأغلبية قوة وهمية تتكون من الكثرة التي لا رأى لها » ؟

وكان لثرا على كتيبة بلاده لاعتقاده أنها لكد تحصلو الذين إلى لاث من التربية العقلية والوطنية ، ويخاطب لاور في مدركاته قائلا : « أن على ماثقك يا لاور مسؤولية كبرى ، إلى أبى بعد كثر لك خلعت البابا ووضعت على مرشسه « الجمهور » . . .

كلذك كان كيركجارد ينادى بعدم دواج القسوس ، بل أنه كان يعتقد أن الحياة الماثية خطر على الزمن الحق ، ويعتبر المجتمع المسيحي أكبر عدو للمسيحية ، لأنه يدعى أنه مسيحي بينما لا يسير على مبادئ المسيحية ، ويرى أيضا أن الإنسان لا يصح مسيحا إلا بعقل ما يبدله من أجل ذلك من جهود طويلة شاقة .

كان هذا الفكر الاستراتيجي يحقر الجماهير ، ويسجد الشخصية ، والتجربة الذاتية ، وكان يعتقد أن الوجود يتميز بثلاثة مستويات متدرجة ، وهي :

١ - المستوى الجمالي .

٢ - المستوى الاخلاقي .

٣ - المستوى الديني وهو أعلاها جميعا .

ويص كيركجارد بالسوى الجمالي ذلك المستوى الذي يعيش فيه الفرد بعيدا للذة المباشرة ، فهي لحواسه المتعددة ، وهذا يمثل في شخصيات دون جوان وفاروست واليهودي الثالث لدون جوان يشهد الكثير من النساء ولكنه يشهد نفسه أيضا ، فهو يبحث عن السعادة فلا يجدها في مفارقاته المديدة ، لأنه محروم من الحب . أما فاروست فقد يبحث عن السعادة في مفارقة واحدة نشد بها منه القلب ولذة الحب ، ولكنه ظل شغيا لأنه لا يعرف الإيمان كما يعرف اليهودي الثالث إلى اليأس وعدم الاستقرار اللذين يعتريهما الإنسان عند ما يكون بعيدا لحواسه .

أما المستوى الاخلاقي ففيه ينحدر الإنسان من اللحظة المباشرة ومن عدم اليقظة ليرفع إلى مرحلة الوعي والاختيار والمسئولية .

أما المستوى الديني فيعترق من المستوى الفلسفي في أنه يقتلنا من عالم القواعد إلى عالم الأسرار ، ويفرق كيركجارد لذلك مثلا فيقول أن الفيلسوف يفهم أن يفشى شخص ما بنفسه من أجل الصالح العام ، فهو يعرف أن الإيهوني شحت بنفسها لتتخذ شجها أو وطنها ، ولكن سيدنا إبراهيم طلب إليه أن يفشى بابنه الذي اتجه بهد صير طويل ، وقد قبل سيدنا إبراهيم هذه الشخصية امتثالاً للارادة الالهية ، دون أن يفهم الحكمة في ذلك .

ويستطرد كير كجارد قائلا أن هذه التفحيجة كانت لا مقبولة وإن اللاسقول l'absurde هو الشرط الاساسي للوصول إلى المستوى الديني ، وأن على « فارس الإيمان » أن يعيش في قلق دائم وأن يقاسي وتنام لقدس حكم ملك إلا يعرف إذا كان الصوت الذي يناديه صوت الله أم ليس بصوته

ذلك لحظة خلقة من اكار كير كجارد التي مرصها في مؤلفاته ومنها « أما ... وأما » الطوفان والرمدة ، ومفهوم القلق ،

احتفلت فرنسا بمرور قرن ونصف على وفاة الاديب الدانمركي سورين كيركجارد ، الذي رأى فيه أبا للوجودية ، يتبشرا سماه الاديب الكاثوليكي شارل موراس « بانكسكال الدانمرك »

وبهذه المناسبة نشرت مجلة La Revue des Deux Mondes في مدها الصادر في أول يوليو ١٩٦٢ مقالا بقلم السيد بول سيرنت Paul Sérant ، عنوانه « سورين كيركجارد » درس فيه الكاتب حياة هذا الفيلسوف واقتراه وصلتها بالوجودية .

ولد كيركجارد في ٥ مايو ١٨١٢ ، وكان أبوه ميخائيل كير كجارد في ذلك الحين قد بلغ السادسة والخمسين من عمره ، كما كان ينسب بالقلق رغم كبره الشديد . وعندما كبر سورين كيركجارد لاحظ هذا القلق مد والده ، وكان يجب من أمر أبيه وكيف أنه لا يجد الطمأنينة في التسكوت الديني .

كان سورين شغيل الدين مستقيم اليقير ، ولكنه كان يسير بلكانه البعد ، ولد أصار إلى ذلك في مدركاته قائلا : « كنت وأبى بذكائي وأنا ضعيف ، وكان هذا الانكاد سلاحا أراه إلهنا أصلب منى مودا » .

وفي السابعة عشرة من عمره ، درس سورين اللاهوت تحت تأثير أبيه ، ولكنه انصرف من هذه الدراسة الدينية الجديدة إلى الأدب ، ثم حديته حياة الثور والفريدة مما أثار حفيظة أبيه عليه .

وعندما مات ميخائيل كير كجارد في عام ١٨٢٨ ، قرر سورين أن يلي بومده أبيه ، فأمم دراساته الدينية ، وناقش رسالة للدكتوراه في اللاهوت ، ثم كرس حياته للقدس والتأمل في أمور الدين .

وبعد أن استعرض كاتب المقال حياة كير كجارد انتقل إلى تحليل أفكاره ، فنوه بأن سلسلة هيجل كانت سائدة في عصر كير كجارد إلى أن غار عليها كارل ماركس وكير كجارد لأسباب مختلفة متباينة . تكاليف ماركس يابخذ على هيجل مثاليته وروح الحافظة وعدم لهمة للعالم الذي تتحكم فيه الصوائف المادية ، والتاريخ الذي يستمد مدلوله ومعناه من الحركات الثورية .

أما كيركجارد فينظم على هيجل لفلسفته الهيجية التي تريد أن تحبس الحقيقة داخل إطار المسج ، ويرى أنه لا يوجد نظام يستطيع التعبير عما يتسم به الإنسان والعالم من تعقيد ، وأن الوصول إلى هذه الحقيقة يتحصر في نيد الابتكار المصممة والتجريد ، وفي البحث شتار في أعماق النفس البشرية ، من طريق التجربة الشخصية البحتة .

لم يكن من السهل على معاصري كير كجارد أن يتفخوا من المذاهب الفلسفية التي انتشرت بعد الثورة الفرنسية ومهد الإمبراطورية ، وبعد أن أخذ القرب يمجّد المجتمع والدولة ،

ومدرسة السيمية ، واليوميات التي استمر في تدوينها حتى آخر يوم في حياته .
كيريجارد والوجودين :

إن هذه العنصر قد تشابه مع طسعة سارتر في تيسل القديمة والملاح ، وتوجد التجربة الشخصية ، ولكنهما فلسفة استقرارية تعترف في جوهرها من فلسفة سارتر التي تهتم بالمسائل الاجتماعية وتنفذ في جانب التيارات التحررية ، وتختلف من فلسفة الوجوديين السحيبي ، ككارل جاسبريس يؤمن بديموقراطية الدولة ، أما جابريل مارسيل ، فيحاول أن يوفق بين مقتضيات العقل والنظام الطبيعي ، ولهذه المروق لم يخلف كيريجارد مدرسة فكرية تحمل اسمه ، وإن كان يعتبر بجانب دسوتوفسكي وينتسب من أتباع العصر الحديث .

المرح

اعتزت الأوساط الثقافية والفنية في فرنسا عندما استقل جان فيلار Jean Vilar مدير ومؤسس المسرح الوطني الشعبي من منصبه ، يسه أن تثنى في إدارة هذا المسرح طوال التي عشر عاما حتى بلغ عدد المتفردين عليه سنويا ٢٥٠.٠٠٠ شخص

ولد تسامل كثير من النقاد من سبب هذه الاستقالة ، فارجعها بعضهم إلى عدم كفاية الإمانة التي تمنحها الدولة للمسرح الوطني الشعبي ، وفسرها البعض الآخر بمعارضة جان فيلار لسياسة الحكومة في الوقت الحاضر ، أما جان فيلار نفسه فقد حمل استقالته بأسباب ندمه ومرح أنه يسرى الانجاء إلى المسرح اصنامي .

هذا ولد خصصت مجلة الأدلة Preuves مقالا شيقا بقلم جان كوتات ، بعنوان « جان فيلار يوردينا لأول مرة » حلل فيه الكتاب أسلوب هذا الممثل والمدير والمخرج الفذ ، وورد فيما يلي مقتضاها جاء فيه :

يعد جان فيلار من تلامذة كويو Copeau ودويلل Duilán ولقد سار على نهجها واتبع التقليد الذي استنته أسلافه والذي يقوم على تجنب وسائل التجاع الرخيصة ، فالمرح يقام في مكان بسيط « دار » ، ولا يوجه السبحة إلى الديكور ، وأما إلى التنوع في عناصر المسرحيات وأحراجها كالتمثيل والحركة والألوان والأشياء والموسيقى ، بحيث يصبح المسرح شربا من المرحجان .

إن كويو لم يوفق تماما في تحويل المسرح إلى مهرجانية ، ولكن جان فيلار نجح في ذلك في عام ١٩٤٧ عندما مثل في فناء قصر الباباوات في أفينيون Avignon ، واستمر في هذا الاتجاه في قصر شاييلوت Palais de Chaillot وشيّد له أملى على المسرح الشعبي الوطني .

إن من الخطأ أن ندعي أن التصميم المعماري لقاعات سورين Sorenes والتشاليزريه Champs Elysées الذي أسس فيه فيلار أسلوبه ، بل يكون من الاتصاف أن نقول أن فيلار استغل هذه الأشكال بوجهية فائقة .

إن جان فيلار استطاع أن يغي الحواجز التقليدية التي تعصل بين المسرح والجمهور والتي ترجع إلى تحديد إطار المشهد التمثيلي ، ووسع مصابيح على حشية المسرح ، كما استطاع أن يجعل المشاهدين لا يفرقون بين تمثيل خشبية المسرح وإين ننهي ، فقد وضع في الجزء السفلي منها ستائر داكنة سوداء اللون في معظم الأحوال ، وجعل التمثيل يتم في دائرة مبهمة بها مناطق شبه معتمة ، وتفتقر حشدود هذه العازلة ومقا لتضخيات المشهد ، وذلك بفضل ما يسلط عليها من أنوار متحركة ، وبهذا يظهر الممثلون ويختفون دون أن يفرك المشاهد من أين جاءوا وإلى أين ذهبوا كذلك تبرز

الأصابع بالألوان والنياب ، وتنفى على التمثيل جوا « اسبرليا » فريدا .

إن يائي Baty قد اتبع هذه الأساليب قبل فيلار ، كما سار عليها المسرح الأتالي منذ نهاية الحرب الأخيرة ، وهي أساليب تصف بالجند والبساطة والمرونة ، واصلح المؤلفات الشعرية والتراجيدية التي لا تنقيد بالقواعد المسرحية التقليدية مثل مسرحيات شكسبير وبرشت وفستر وكالدرون وجروندلوي وتشيكوف وسترنبرج Strendberg وجرامون ديل فال Ramon del Valle-Inclan وسان اكلي Sean O'Casey ، وقد مثل جان فيلار لهذه الكتب مسرحيات لم تكن معروفة في فرنسا ، بل مثل أيضا مسرحيات بوريس فيان Boris Vian وروبرت بنتيه Robert Pinget وبيكيت Beckett وبيكيت Beckett

ولكن الثورة المسرحية التي حققها جان فيلار لم تنحصر في تعريف الفرنسيين بروبج الأدب أجنبي فقط ، بل كانت أيضا في تكوين جمهور من الشباب ليضل باستمرار جميع عقائد المسرح التي يبلغ عددها ٢٨٠٠٠ مقعد ، ويظل وفيا لجان فيلار التي عشر عاما .

إن أسرار المسرح الشعبي الوطني زهيدة كل الزهد ، ومواعيد التمثيل فيه تبه مكررة لتنتهي مكررة ، وبذلك يستطيع سكال الضواحي العودة بسهولة إلى ديارهم . أما رواد المسرح فليسوا من العمال فقط ، بل أغلبهم من المؤلفين والمدرسين وطلبة المدارس والجامعات ، وهم يحرصون على قراءة المسرحية قبل مشاهدتها ، وبهذا أصبح المسرح الشعبي الوطني مؤسسة ترويجية ، فقد كان جان فيلار يطبع نصوص المسرحي ويبيعها بأثمان رخيصة ، وينظر الحاضرات ، ويحيي الطغلات داخبل المصنع ، ويعد ندوات مع الشباب ، ويقدم ملاقات وطنية مع المؤسسات الثقافية ، حتى أصبح المسرح الشعبي قسرا للثقافة في جمهوره الهائس ، ومما يره الجمالية وقيمة الطلبة .

أما التحليل المسرحي الثاني الذي اهتمت به مجلة « الأدلة » فهو مهرجان المسرح الأتالي الذي يقام في باريس هذا المسام للكرة العاقرة ، وقد ساهمت في إحياء هذا المهرجان فرق مسرحية ولدت على باريس من مختلف بقاع العالم لتقدم أعظم إنتاجها الفني ، ولكن فرقة شكسبير الملكية البريطانية ومديرة بيتر بروك حفزت قصب السبق في هذا المجال ، وأثارت حماس جمهور المتفرجين والنقاد على السواء عندما مثلت مسرحية الملك لير .

كثبت مجلة « الأدلة » أن تقديم هذه الفرقة لتعفة شكسبير الخالدة « الملك لير » عام ١٩٦٢ ومسرحية تيتوس اندرونيكوس Titus Andronicus عام ١٩٥٧ يكفي وحده لتبرير وجود مسرح الاسم ، فقد كان تمثيل فرقة تيترووك خارقا للعادة ، بل أنه يعد مرحلة حامة في تاريخ المسرح .

هذا ولد نشرت المجلة كلمة ليثير يروك أشاد فيها بكتاني أنه إنقاذ البولندي Yan Kott ، جان كوت ، بعنوان « شكسبير من معاصرين » ، ترجم حديثا إلى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، وهذا الاتجاه يسمح لنا بفهم شكسبير على حقيقته بعد أن ساد الاعتقاد - زينا طويلا بأن مؤلفاته موهوبة سبيلة مفرقة في الخيال ، ويضيف بيتر يروك أن جان كوت يختلف من الآلاف الذين تقلدوا من شكسبير من قبل بفهمه الصحيح للخواص الجافة واللمسية كما يصورها شكسبير ، وعلى نحو ما كانت عليه في مصر الملكة إليزابيث ، حتى يتقبل المرء أن جان كوت من معاصري شكسبير أو أن شكسبير من معاصري جان كوت .

في القصة الحديثة :

وبمناسبة ظهور القصة الأخيرة لجان كيرويل ونوالتسا « برودة الشمس » ، نشرت مجلة « الأدلة » دراسة وإقية مؤلفات

هذا القصصى عنوانها : « جان كيروول روائى الشكك وعدم اليقين » بقلم جردا زلتر .

وقبل ان نلخص هذا المقال يجب ان تقدم جان كيروول للقراء . لقد نال جان كيروول جائزة رينود الادبية منذ خمسة عشر عاما عندما نشر أولى قصصه وهى « الشدائد موجه لك » ثم أصدر بعد ذلك ست قصص أخرى منها **فريج الذكري** ، **ولى خلال ليلة** ، **والإجسام** ، **فيروضة الشمس**

وتتخذ قصص كيروول لهجة المخالطة ، فلتأخضا يظفون أنفسهم ، أو يخاطبون القارئ » وحوادث القصة موهنة ، وحديث أبطالها يتصف بالخلط والتناقض ، ويرمز كيروول بهذه الفوضى الى بلبلة أشخاص روائياته وحيرتهم وثقتهم ، وإلى شعورهم بأنهم يمدوا كل ما كانوا يمتلكون ، وأنهم يسيرون غرباء بعد أن فقدوا كل صلتهم بالزمان والمكان ، فأصبحوا عبارة عن « أجسام غريبة » تكذب لتجميل الحياة جميلة ولكنها ، تحبس الأ « ببرودة الشمس » .

لقد بدأ الكتاب مقاله مشيراً الى قصة « الأجساد الغريبة » التى نشرها كيروول منذ ثلاثة أعوام ، فقبل ان هذه القصة تعد من الكتب النادرة التى تعبر تمهيرا صادقا من مفرد الوجود في عصرنا ، فبطها جاسبر يعطى ليلة في غرفة فندق كتيب ، حيث يأخذ في تكوين قصة حياته مبتدئا بهذه العبارة : **لقد بلغت الثامنة والثلاثين من عمري ، وكل ما اريد ان احبسه قد اذلت »** . اننا نحس ان جاسبر جالس امام مكتبة خفية ، وأنه يكذب ، وأن كذبه يتخلط بنوع من هذيان المحرم .



ويشير الكاتب الى ان جميع أشخاص كيروول يعيشون في الفراغ ، بعد ان عصف دوح قوية بكل ما كانوا يملكون . ولقد بهم في مكان غريب مجبول .

وحوادث قصة كيروول تتتابع بسرعة خاطفة ، وتتم في خلال ليلة « ، وتركيز الحوادث في زمن وجيز من سمات القصة الحديثة » أما القصة التقليدية فكانت تعنى بتصوير تطور أبطالها على مر السنين ، بينما تستغرق أحداث القصة الحديثة بركة قصيرة لأن أبطالها قد تقدموا كل صلة بالعالم الماضى والمستقبل على السواء ، وأصبحوا يصون بعربة في الزمان والمكان .

ثم يقدم الكاتب مقارنة بين أبطال كيروول وبيكيت وكاسو وسارتر من حيث شعورهم بالوحدة ، وبالجملة في سجون أو لزانة أو قبر ، ومن حيث كذبهم ليعتقروا بأن الآخرين يظفون عليهم ويشعرونهم .

أما مجلة الدائرة المستديرة La Table Ronde فقد أصدرت عددا لشهرى يوليو وأغسطس يحوى كلمة للزوج الإنجليزي غرولد بورين الذى كات له مؤلف شهيرة في الدفاع عن القضية الفلسطينية « يضاو » الشراء وما يشتره من هراقيل ذكر فيها ان الصيريات التى تجدها الولايات المتحدة في كسب الشعوب ، ولم ما تقدمه لها من مساعدات مالية ، ترجع الى قرائها من جهة ، وإلى تصبها الجشعي من جهة أخرى .

ويتضمن بعنوان « من أسوديه الى الروح » دولة جان سور Yvan Bur من الكتاب الأخير للمؤلف الكاتوليكي فرانسوا موريك « ما أومن به » Ce que Je crois

وقد نوه سور بأن تطورا هاما قد طرأ على موريك ، فقد اختفى الخوف والتلق الديني الذى كان يراود أبطال قصصه

مثل تيريز ديكيرو وجابريل جراديير ، وكونتز ، بل وأسوديه عالم الارواح ، وحل محل هذا الخوف الفرج وهندو النفس .

أما مجلة باريس La Revue de Paris فقد نشرت في عدد يوليو مقالا بعنوان « السعادة في الماضي » من الكتاب جان جان لويس فودديه الذى عمل فترة طويلة مديرا للكمبيسدي فرانسيز ، وشجع هذه الفقرة على تمثيل مسرحية « الفتاة البتة » لهزرى مونترلان ، ومسرحيات الكاتب الكبير والشاعر كلوديل ، وقد نوه كاتب هذا المقال ويدهو جان فودديه كان يجمع بين استرطافية القلب والمقل والمسلك .

ويحوى العدد كلمة عنوانها « كان طيبا ؟ كان شريرا ؟ » حلل فيها رينيه ميسير René de Mesnières شخصية بومارشيه ، مؤلف « حلاق الشبيلة » و « زواج كايوت » « و » وبه أيضا مقال كتبه هنرى بيريهو من « مسافة كايوت » ، يصف فيه موقف الحكومة الفرنسية من الفن التالىرى وعدم تقديرها له في أواخر القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين .

وكايوت هذا كان من عرفوا بتشجيعهم للعالمين مالميه ومونيه وريوتار ويساير وسيلان ، وكان يتباع اللوحات التى لا يجد لها هؤلاء الفنانون مشتركا ، ولما مات كايوت في ٢١ فبراير ١٨٩٤ ترك للفن لوحاتين ليليه ثلاث مائته وثمانى عشرة لوحة ليساير وست عشرة لونييه وسبع ليسيلى ، ولما لريوتار وصيغ لوحات باستيل لديجاس وأربع لوحات ليسوان ولكن الدولة ترددت في قبول هذه الروائع صعبا من لورة الفنانين التقليديين ، ثم قوت الا تقبل أكثر من ثلاث لوحات من إنتاج كل من هؤلاء الفنانين العظام :

والعدد أيضا دراسة لسرح فيلو ، مؤلف روايات الفودويل الشهيرة التى ترجمت الى خمس عشرة لغة ، ومثلت في جميع عواصم أوروبا كنيابيل له هوزر ميد « حلى بالك من اميل » و « لست جالسيش كده هريانة » ، ولا تزال كبرى المسرح الفرنسية تمثل روائياته حتى الآن .



يذكر ميشيل بيران في مقاله « فيلو الذى لا يشفق » Pedeau l'impitoyable أن فيلو ولد في أواخر ديسمبر ١٨٦٢ ومات في سنة ١٩٢١ ، وكان سوداوى الزواج دام ان مسرحياته تثير الضحك من بدايتها الى نهايتها ، ولقد كان فيلو برتيل مسرحياته ولم ما تنسم به هذه المسرحيات من تعقيد وولوج بالتفاصيل ، وفي هذا يقول فيلو : « ان مسرحياتي مرتجلة من أولها الى آخرها ، في جعلتها وتفانيلها ، في تصميمها ومبانيها .

كذلك يقول فيلو انه لا يحس بأى احتياج عندما يكتب مسرحياته ، وأنه ينتقى عناصر مسرحياته ومفوماتها ويمزج بينها في هدوء وفي جدية الكيالى الذى يمد دواء : فأخذ « جراما » من التقيد في التمسك ، و « جراما » من الغلظة ، ولأننا من الخلقة ، ويمزج هذه العناصر بقدر المستطاع ، وكان يعرف مقدما ما ستعده هذه « البرشامة » من تأثير .

لم يقدم كاتب المقال مقارنة شيقة بين فيلو وكورتاين : لمسرحيات فيلو تمتد على الحركة في الأثرة الضحك ، بينما يستغل كورتاس اللغة في الوصول الى هذا الهدف .

ويضيف الكاتب ان فيلو لا يحس بأية عطفة نحو أشخاص مسرحياته ، وأن هؤلاء الأشخاص لا يكن بعضهم لبعض أية شفقة أو تعاطف ، ولهذا جعل عنوان مقاله « فيلو الذى لا يشفق » .

رسالة من باريس

أغسطس ١٩٠٣



قبل ٦٠ سنة...

اعداد: اشور الجسدي

الطبوعات في العالم :

- بلغ عدد الطبوعات الحديثة التي نشرت في العالم في السنة المنصرمة ٣ مليون و ٢٠٠ ألف كتاب . للولايات المتحدة السبق في هذه المنشورات حيث طبعت ٧٠٠ ألف - ألمانيا ٢٥٠ ألف - فرنسا ١٣ ألف - إيطاليا ١٠ آلاف - انكلترا ٧ آلاف .
- أكبر مكتبة تعرف في العالم مكتبة باريس فيها ٩ ملايين كتاب بعددنا لندن ٢ مليون - بطرسبرغ مليون ونصف مليون - برلين مليون - ستراسبورغ ٧٠٠ ألف .
- في لندن ١٣٢٠ مطبعة يشتغل فيها ٤٢ ألف عامل ١٣٠٠ مطبعة في هذه المطابع لا تنشر سوى الجرائد ٢٨٩ مطبعة للطباعة الحجرية - معامل التجليد ٤٠٠ ألف .

التيار ديوان الكاشف

أحمد الندى الكاشف شاعر قوي السليقة بعيد من الصنعة مشهور بما نشر له من القصائد في الجرائد وقد جمع شعره وطبعه في ديوان وصدره بمقدمة في ترجمة نفسه . ولا شك في الترجمة مسلك الفكر ما يمدح وما يذم . وإناج قلبي في الخواطر والخواجس . ويصلح مما أنه كان يحركه إلى نفسه . مسترشداً بوجدانه وحسه . يبتلى فيستسلم للدوام الأوهان . ويتعمس فيسلك مسالك الشيطان . ويشقى فيسترسل في طامة الغرام . لم يصبر على مرارة التعليم . ولم يسلم قياده لنظار المدارس . فالتقى بعيش المبادئ ورغى من لغة العلم والآداب والشعر يرحبه الذوق وتنظمه السليقة . وهو نموي الزواج حاده . محب للتفكر والعلوم . ويرى أن الشعر كافي في رضى صاحبه إلى لدى العالي وحسينه في عداد النابئين . كتب ما كتب في مقدمته وشعر بأنه جاء فيها ما يعتذر منه فقال في آخرها أن له ثلاثة أمدار : الرضى وسبق الوقت وقد التفتكر .

وجعل الديوان إرباباً في مدح السلطان ومدح أمير مصر ومدح النظام والأخوان وفي السياسة والتاريخ . وفي التربية والتعليم . وفي الأخلاق والآداب والمحب والقطاعات وفي الوطنية وفي الشكوى والتمناج وفي الخصوصيات والأعراس .

وقد قدم الشاعر لديوانه بكلمة قال فيها :

« .. وجدت بالاستقرار أن أكبر أسباب نظم الشعر هو المشق لما يضطر إليه صاحبه من التجهل بالآداب والأشهر بالاحسان . يبدأ العاشق بمناجاة النفس ومنافاة الوجدان لم تزد جواربه ويشع له الجلال فيتمادي فيه ولا بد أن يكون العاشق استمداد للنظم من غيبه والكتابه . وقد رايت كثيرين عشقوا ولكنهم لم يستطيعوا التعبير عن الرزم فتزعموا إلى الفتاة يستمعونه . »

« .. وأسد الشعراء من اتفق له اتفاق التصوير والموسيقى ويضفي بعضهم فن الحرب ولا أرضاء إلى أحب . وقد كان الشيخ نجيب الحداد يقضي بالوشاحات على أمام العود ولوكول الحقلية (اسماعيل مبري) أدوار جميلة . وأبلغ الشعر وأبلغ ما جمع بين الأغراض النصية والطابع الجسدية والحقائق العلمية الكونية وأصعب ما مكلف فيه

النظم وصف المفترحات البخارية والمنتجات الكهربائية . والشعراء على نفرق اختلافهم واختلاف أدواقهم يجتمعون في طبع واحد . وهو الاعتماد بالنفس والفكر وبالعلم والفن في الحرية . فهم يتوهمون أنهم أملي الطيقات وأرفع الدرجات فلا يريدون أن يتقيدوا بالرساميات ولا يتكفروا احترام غيرهم إلا بالبال يتفخونه أو جمال يتفنون به . فلا يؤاخذهم الناس بمسا يبدو لهم من الهنات في كل أحوالهم فانه يجوز لهم ما لا يجوز لسواهم .

وكان الأغلط يدخل على عبد الملك الخليفة الأموي وعليه جبة غر وفي منته طرق من الذهب ويجلس على صدر الخيل بلا إذن وكان المتنبي يسير في مركب حمده عليه كالثور الأغشيدي فاشطه . وكان الشيخ نجيب الحداد فخوراً برواية صيلاص الدين متروا يحكمه على تلك الحروب المائلة حتى قال : « لست أقل من بطلي الرواية مجداً » .

ومن غرائب أحوالي إلى إذا نظمت قصيدة امتدت يحسرها وقايتها فلا أجد منها فراراً . فلذا حاولت نظم قصيدة أخرى اعتراضاً البسر نفسه والقافية منها . ولا أحب التكرير فلا أزال الصب تكرير ويتسنى . وأجديه ويجدني حتى أحوله إلى بحر آخر وغاية أخرى . »

روايات جورج زيدان فتح الأدلس بقلم محمد رشيد نورا

وهذه الرواية لجورج زيدان في قراءة هذه القصة قبل لغزها حيا في القيد الذي لا يسهل إلا الوفاق بحسن عمله . الرأبي في تكيله . قراءتها بلذة طيبة وحسنها لا يحسن تصنيفها النص . فان القارئ لا يتسنى من فصل من فصلها إلا يشوق إلى ما يليه . ويجوز أن قراءة ما بعده حتى ينتهي الفصل الأخير . وننتقد عليه أن القصود من القصة هو بيان تاريخ الإسلام كسوابقها وليس فيها منه إلا ذكر الفتح بنهاية الأجيال . أما ميلة القصة فقد كنت أوقع أن تكون غيراً مما سبقها فلذا هي كغيرها في السلاسة ولكن فيها كثرة عبارات عامية لم أر مثلاً في كتابة قبلها للرصيد . فاجرت بأنه متمدد ليسهل فهم كتابه عند العوام . وعندي أن سلاسة عبارته كافية في الوصول إلى هذا الغرض .

الجامعة كتاب « الدين والعلم والمال » بقلم : فريح الطون

إن كتاب الدين والعلم والمال نتيجة مطالعات ثلاث سنوات في أهم الجرائد والمجلات الفرنسية . فقد استندت الأمانة الاجتماعية في فرنسا في السنوات الأخيرة تكاد في ألسنها تقسم كل ما كتبه فيها الطان والديدي والمالين والفيغارو والأودور والفوري ومجلة باربر ومجلة الجيلات وأحيانا مجلة المالحين . ولما فرغت من الكتاب لم تراجع شيئاً سوى ما كان قد خلق في ذهن من هذه المراجع فاجتمعت في الكتاب بأسلوب رواية . فذا حلل القرية ذلك الكتاب تحليلًا وجد أن مبداه كلها تحتاج اليوم في أوروبا اختلافاً شديداً . فكانت يقد على أهم أخبار الأمم نتيجة تلمذها وأحوالها الاجتماعية والسياسية .

إننا لا نريد أن نعرف حداً لحرية الفكر والنشر . إن أهم ما يجب الاحتكام به هو النظر في أفعال أساس الهيئة الاجتماعية لحرارة الفساد الذي فيها وتقوية الصلاح وتربية الأذواق الأدبية وتكوين الغمائل الحية التي بدونها لا يكون الإنسان سالماً .

الندوات الثقافية ...

تقدمها: نجاة شاهين

والرسالة مقسمة الى قسمين : الأول دراسة اجتماعية للعشائر العراقية العربية المعاصرة وينقسم الى اربعة ابواب :

الأول : يتناول بالبحث العوامل المؤثرة في حياة الجماعة العشائرية في العراق وكيفية أيضا الى ثلاثة فصول الأول من القبيلة وتقسيم العشائر العراقية العربية المعاصرة ، وعدد العشائر بأسمائها وانتماءها مدرجة تحت كل نوع من تلك الأنواع ، الرجل ، نصف الرجل ، المستقرة .

والفصل الثاني من التراث الفكري الجمعي للعشائر اليوم ، وتناول فيه بالكلام العرف القبلي بصورة عامة ، ثم طبيعته ومدى سلطانه على رجال العشيرة ، وتكلم عن العقيدة الدينية ومذهب الشيعة والسنة ،

والفصل الثالث ، تحدث فيه عن العصبية ومهد للكلام فيها عن تعريف معنى العصبية وقدم لبذة تاريخية عنها عند العرب بصورة عامة ، وانتهى الى أنها طائفة شسعبة يجب ان تؤتم بتوجيهها ، ولا لتتركها تتحرك عشوائيا في الجساعات لضرر بمنهجنا وهو اقامة دولة العرب الكبيرة الواحدة ، ولحدث من الفرق بين العصبية والتعصب .

والباب الثاني - وهو التنظيم الاجتماعي للجماعات العشائرية في العراق - وبحته في هذا الباب يشمل النظريتين الداخلية والخارجية ، وحاول في الفصل الأول البحث عن الشكل الاجتماعي الذي اخذته العشيرة العراقية كوحدة لها شكل اجتماعي خاص ومكانها بين اشكال التنظيم الاجتماعي عامة .

وفي الفصل الثاني تكلم عن التنظيم الاجتماعي في داخل المجتمع العشائري ، وجعل عنوانه الوحدات الاجتماعية في المجتمع العشائري .

وفي الفصل الثالث كتب عن الصفوف الاجتماعية التي يتكون منها مجتمع العشيرة ، وهذه الصفوف يتفق فيها الشيوخ أولا ووصف الشيوخ ومكانتهم ، ويلهم في المسكاة الراكيل ، ثم العرواف والفقهاء ، واخيرا جبهة افراد العشيرة .

العشائر العراقية العربية المعاصرة ونظام السنوية بها

في كلية اداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة القديمة من السيد مصطفى محمد حسنين لنيل درجة الدكتوراه من قسم الاجتماع وموضوعها من العشائر العراقية العربية المعاصرة ونظام السنوية بها ، والعشائر العراقية المعاصرة فروع من القبائل العربية التي تزجت من الجزيرة العربية خلال هجود التواريخ المختلفة وعلى الخصوص خلال الفتح الاسلامي العراقي . وأهمية هذا البحث تأتي أولا من ان مقدمه قاض ثقي عشر سنوات من عمره في العراق ، وبهذا يتحقق في البحث الدراسة القانونية الى جانب الدراسة الاجتماعية .

يقول السيد مصطفى حسنين ان ما دفعه الى البحث في هذا الموضوع هو رغبته في تعريف العرب بكل ما يتصل بالنهاية في العراق العزيز في أيام حاسمة من تاريخنا القومي ، فليدل فيها الجهد كله لتحقيق وحدتنا الكبرى ولن نستطيع ان نعرف العراق والعراقيين الا اذا عرفنا رجل العشيرة العربي في العراق ، وهو يرجو بهذا البحث ان يحقق بعضا من دعوة الرئيس جمال التي دعا اليها في بيان العمل القومي من ضرورة بذل جهود عظيمة وواعية للتغلب على بقايا التشتت الفكري الذي أحدثه ضغط ظروف القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، فمن الرواسب التي تركها الاستعمار في ارض العروبة ايجاد التشتت الفكري وتجهيل بعضنا بالبيض الآخر .

والرسالة بحث اجتماعي في مقطع زمني معين عهد فيه الى تسجيل الظواهر العشائرية في هذه الفترة القليلة من تطوّر الجماعات العشائرية .

وأما عن طبيعة الموضوع العلمية ، ومدى صلته بفروع علم الاجتماع فان هناك فرعا من فروع الاجتماع انتهى اخيرا ويطبقون عليه اسم علم الانجساس التطبيقي وهو لون من الدراسات الاثنولوجية التي تستهدف نقل الجماعات التي تآخرت من ركب الحضارة الى الحضارة التي تلمس أسبابها عليهم .

والباب الثالث من القسم الأول خصصه لمبحث حياة الجماعة في العشائر العراقية العربية المعاصرة وجعل الفصل الأول منه يتناول حياة الأسرة في العشائر العراقية ، وقيود الزواج ، وعدد الزوجات والطلاق .

والفصل الثاني أفرده للكلام من حياة الجماعة في العشائر ، وتحدث عن المبادئ الاجتماعية ، ومن الفن والأدب الشعبي ، وفنم الفنون في العصرية إلى تسعين ، فنون أدائها الكلمة المشهورة كالشعر الشعبي والفنات والحكم والأمثال ، والأساطير والمعتقدات ، والنوع الثاني فنون أدائها الحركة الجديدة أي الرقص ، كما تكلم عن آداب الضيافة ، وطريق مله أوقات الفراغ وفي السكن وصف بيوت الشعر في البادية ، وبيوت العشائر المستقرة ، ونصف المستقرة .

أما الباب الرابع والأخير من القسم الأول فقد خصصه لمرحلة الانتقال التي تعيشها العشائر العراقية ، والأخذ بأبواب حياة جديدة طرق بابها لأول مرة ، وحاول أن يبين أسباب التطور ومعالم الانتقال . وخصص الفصل الأول من هذا الباب لدور العشائر السياسي في تاريخ العراق الحديث ، وقد مهد له بنبرة من دور العشائر السياسي في أواخر الحكم العثماني ، وأيام الاحتلال البريطاني ثم أثناء ثورة ١٩٢٠ ، وأخيرا في ظل الحكم الوطني ، والفصل الثاني جعله من التأثير الاقتصادي المتبادل بين العشائر والجمع العراقي ، وأشار فيه إلى عناصر الثروة في البادية ومصادرها ، وكلم من الثروة الزراعية والحيوانية ، والتصنيع وسناعات البترول والهجرات الداخلية وروايتها واجتماعها والآثار في الريف والمدينة ، والفصل الثالث تحدث فيه عن العشائر وهي تصفي في مرحلة تطورها الحالي ، وتطويعها وهو التحول الأخير لهذه الروافد الاجتماعية المتناثرة في جوارب العراق ، والغاية من التوثيق والتفسير وسائله وهي التلم ، الوحي الصناعي ، الوحي الصحي ، الخدمات الاجتماعية .

والقسم الثاني من الرسالة عنوانه نظام المسؤولية عند العشائر العراقية العربية المعاصرة ، وقد حدا به إلى أن افراد هذا القسم للمسؤولية وصعدا هو أن أهم مآلات البحث هي الحكومات العراقية المتتابعة هو الرألة التمييز الذي اخصصناه إلى العشائر في النظام القانوني ، وأهم مظهر لذلك ما كانت تنسم به حياتها القانونية في باب المسؤولية والجزاء ، وكانت الحكومات العراقية المتوالية ترى أن وجود قانون خاص بنظام المسؤوليات والجزاءات داخل العشيرة هو السبيل الأول الذي يحول دون اندماج وأذية العشائر في المجتمع العراقي ، ولهذا كانت تصمد إلى الانقسام من القواعد القانونية التي تفتش بها العشائر حتى جاءت ثورة تموز سنة ١٩٥٨ فرأت أن انهاء نظام الدعاوى المدنية والجزائية في العشائر هو سبيلها إلى إغناء النظام العشائري جملة في العراق . ومن هنا جاءت أهمية هذا الباب .

والمسؤولية تنقسم إلى جنائية ومدنية ، والعنانية هي نمة الجريمة وكل جريمة رد قبل فرد أو اجتماعي ، هو الجزاء الجنائي ، ولذلك كان تطور فكرة المسؤولية الجنائية يتبع تطور فكرة العقوبة الجنائية وأعدادها في جميع المصنوع . كما أن المسؤولية المدنية هي التزام يقرض على الإنسان تعويض الضرر الناجم من خطئه وليس الفرض من هذا الالتزام سوى تعويض الضرر .

ولقد حاول الباحث شرح ظاهري المسؤولية والجزاء وربطها بالظواهر الاجتماعية الأخرى من العشيرة العراقية ، وقدم لمبحث يفصل تمهيد عرض فيه لما يمكن أن يثيره الموضوع من مسائل في القانون أو الاجتماع ، مع عناية خاصة يربط هذه المسائل بالحياة القانونية والاجتماعية في العشائر .

ثم خسر هذا القسم من البحث إلى بابين :

الأول للمسؤولية وتسمه أيضا إلى ثلاثة فصول وفي الفصل الأول تكلم من مصادر المسؤولية الجنائية ، وهي أولا القانون غير

المكتوب وفيه تكلم من العرف باعتباره مصدرا للمسؤولية ، والمادة ، ونظرة كل من علم الاجتماع والقانون إليها ، وتكلم عن الأعراف الأمرة وطبيعتها ومناسرها ، ثانيا القانون المكتوب ويختص الأمر قبل ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ عنه بعدها ، فقد كان هناك قانون ينظم المسؤولية والجزاء في العشائر العراقية يسمى نظام دماوي العشائر المدنية والجزائية فالتت ثورة تموز هذا القانون ، وأخضعت العشائر للقانون الجنائي العام .

وفي الفصل الثاني من المسؤولية الجنائية تكلم فيه عن قيام هذه المسؤولية وانعدامها وموانعها في الضميرة ، والفصل الثالث خصصه للمسؤولية المدنية .

أما الباب الثاني وهو الخامس بالجزاء ، فقد تكلم فيه عن هذا النظام كما هو متبع فعلا ومعروف حتى اليوم في العشائر العراقية ، فانه يجب ألا ننسى أبدا أن إخضاع الدولة العشائر للقانون العام ، لم يبلغ قوامهم العربية ، بل لا زالوا يعتبرون على الجرمية لم يفصل فيها وظل آثارها قائمة حتى يفصل فيها طبقا للعرف العشائري الموروث القديم . وفي باب الجزاء جعل الفصل الأول منه من مصادر الجزاء وتوابعه ونظامه - توابعه في العصرية .

والفصل الثاني تناول فيه أحكام الجزاء الجنائي ، والظروف المؤثرة في العقوبة وموانع العقاب والعوامل المؤثرة في ثبوته أو تحقيقه .

والفصل الثالث لوضع موضع توجيه الجزاء - وتكلم عن القضاء العشائري وآثار الحكم في البدوي داخل العشيرة وخارجها بقوة الحكم العشائري أمام جهة القضاء العراقي .

والفصل الرابع والأخير تناول بالمبحث وظرفية الجزاء في العشيرة العراقية ، والتفريعات المخطلة في وظيفة العقاب .

ويختص هذا الفصل بالرسالة الفخمة التي بلغت مساهماتها ٨٨٨ من القطع الكبير ، ذكر الباحث أهم النتائج التي خرج منها في دراسته ، نشر هنا إلى بعضها :

١ - أن نظام الزواج الداخلي في العشائر تمتد جلوده إلى نفس العرامل التي دعت إلى قيام العصبة القبلية ذاتها ، فهذا النظام بالإضافة إلى أنه حفظ للعربية كيانها ونقاء الدم العربي فيها فانه دعا إلى أن ظلت القبائل العربية محافظة حتى اليوم بكل سجايا العرب القديمة .

٢ - أدت مشروعات الرز إلى افراد الكثيرين من البسندو الرحل ونصف الرحل إلى الاستعداد بالإضافة إلى أن نظرم إلى العمل في الحرف اليدوية والتجارة قد أخذ يتغير تغيرا جوهريا

٣ - استخراج النفط واستداد أنابيبه عبر الصحراء ، وما تربط بين ذلك من ادخال المراكز الثقافية والطبية في الصحراء أزال ذلك كله في إيجاد مصادر جديدة لدخول افراد العشائر ، وأكسبهم خبرة فنية وصليية ، ورفع من مستوى حياتهم .

٤ - أن للهجرة الداخلية مساهمة تظم آثارها في الريف والمدنية على السواء كما أنها تؤثر في كيان العشائر نفسها . ويرى سيادة الإنتاج إلى الوسائل التالية للحد من هذه المساوئ

(أ) تشجيع الملكية الصغيرة والحد من الملكيات الكبيرة .

(ب) رفع مستوى طرق الزراعة فنيا وتشجيع التسليف والإرشاد والتعاون الزراعي .

(ج) رفع مستوى الحياة في الريف من المدينة .

(د) الحد من سيطرة نفوذ الشيخوخ ورؤساء العشائر

(هـ) تشجيع الصناعات والحرف المحلية في الريف .

وبعد الانتهاء من سرد نتائج البحث التي تزيد على ٥٠ نتيجة بدأت المناقشة بالذكور محمد مبدالله العربي مدير معهد الدراسات الإسلامية .

وقد أتى سيادته على الجهود الضخمة الذي بذله الباحث ويرى أن الرسالة غاية من الأخطاء النظرية على الرغم من ضخمتها . ولكنه أخذ على الباحث أن شدة حبه للفرق جعله يغفل وقد يعنى الأشياء مثل « البسمة » وهي التحسب التام تفسيرهت فأورد عليه السيد مصطفى حسين بأن البسمة وسيلة من وسائل الآليات الثانوية وقد ذكرها لأن بعض القنابل البدوية هي التي تلجأ أحيانا إليها ولكن الطريقة المسترة في كل الحاسك هي « التخليط عند مرقد العباس » اعتقاداً واستسحاباً من جميع العراقيين أنه لا أحد يجرؤ على الكذب على أبي العباس الذي أنطق المجنين في بطن أمه كما تقول الأسطورة العراقية .

كما أتى الدكتور العربي على ترجمة النصوص . أما الدكتور حسن سفيان استاذ علم الاجتماع بالازهر فيرى على كسري رأي الدكتور عربي أن الرسالة مليئة بالأخطاء اللغوية ووجد بأن يعطى ورقة بالأخطاء للباحث . كما لم تعجبه الترجمة . وأخيراً تحدث الدكتور عبد العزيز عزت المشرف على الرسالة قائلاً على جهد الكبير الذي بذله الدارس ، فقد جاءت دراسته وافية شاملة لعلم الاجتماع والقانون مما .

وأيد في دعوته التي نادى بها لتحويل العصبية الى وطنية تستفيد بها في جميع كلمة العرب .

ولكنه أخذ على الرسالة ضخمتها ، وسجب من انتقاد الباحث للمشروع العراقي بالفاء قانون العشار ، وقد رد الباحث على سيادته بقوله ، أن التفكير الاجتماعي لا يمكن أن يأتي بالتفريع بل بالتدريج والتحضير ، فلذا تحطرت ونطشت هذه المذكرات أصبح من اليسير إخصاها للقوانين .

وقد نال السيد مصطفى حسين على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الثانية .

دراسة تجريبية لدينامية الصلابة

بين القلق والجمود وتقدير الذات

وفي كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيد أحمد فؤاد السيد فائق لتل درجة الدكتوراه في علم النفس . وموضوع الرسالة هو دراسة تجريبية لدينامية الملائة بين القلق والجمود وتقدير الذات . نعت اشرف الدكتور مصطفى زويد .

وقد بدأ الباحث رسالته بمقدمة عامة بين فيها أن ارتباط علم النفس في مجامع التجريبين المعاصر بالفلسفة الترابعية العملية ارتباطاً واسعاً ، ويتأثر بالفكر الاستقرائي تأثراً مباشراً أحياناً وغير مباشر في أحيان أخرى ، فالتجريب في علم النفس المعاصر يسمى إلى معنى الإنسان من خلال موارده أو ما يسمى بالسلوك . وقد انعكست آراء الاستقراء على نوع البحوث الممكنة في علم النفس انعكاساً فريداً وتلون يمس موضوع « البحث » وهو الإنسان - بلون خاص ، فمن حيث البحوث نلاحظ اتجاهها إلى تناول السلوك في جوانبه دون كليته ، لسهولة الاستقراء من الجزيئات من جانب ، ولضمان قدر كاف من انتفاء في الجزء من جانب آخر ، أما من حيث الموضوع وهو الإنسان فنلاحظ اتجاهه لتناوله مباشرة أما على أمل الوصول إليه من موارده عند امتلاك البحث فيها ، وأما اليأس من إمكان البحث فيما يعد جوهرًا وهو معني الموارث . وبعبارة مجيزة أرت فلسفة الترابط والفكر المستقرائي في علم النفس فالتعرف محصور البحث من معني المظاهر الانسانية ، ليصبح الحور الجديد هو العلاقات الممكنة والمحللة التي تقدم بين مظاهر المظاهر المتصلة ، والواقع أن

هذا الموقف الذي اتخذته علم النفس يثير أبعاداً من المشكلات ، فالإنسان بوصفه معني سلوكياً يقل في التحل الثاني من الأهمية ، بينما يحتل السلوك وهو عرض الإنسان المحل الأول في الاهتمام ، ويقام علم على فكرة كهذه يعرضه لفساد النتائج وخطأ الرأي .

ويرى سيادته في الفصل الأول أن المناقشة العامة لفلسفة التجريب في علم النفس أدت إلى الاهتمام بموضوع الدينامية وأن الفكر الجدلي على علم النفس فقد لبثت قيمة الدينامية متعالية على عوارض الإنسان ومستقلة عن العناصر التي يحارب عليها المجريون ، والنسب في تعالي الدينامية ، كون موارث الإنسان وقتية وظاهرية ونسبية إلى تحركها وتناقلها ، ولما كانت الحركة الدينامية للكلان وغيره بها تتراوح وأرادته في فعلها بين التمام والتقص وبين الكمال والعول فقد جعلنا القلق تعاليا أساسيا في تلك الدينامية ويعود السبب في ذلك إلى أن حركة الكلان ترتبط بعنصر الزمان في وجوده مما يجعل نتيجة الانتقال من المألوف إلى الجديد حالة من عدم الاتزان التي ترادف القلق في صورتها العادية ، وأصبح الجمود هو القطب المقابل في محور البحث .

وبذلك يكون قد تكون للبحث موضوع بحثه من عناصر يسود مستعارة من مبادئ فلسفة الظواهر والتحليل النفسي ومسلم التجريب النفسي بينما هي في الواقع على صلة أكيدة في ضوء مفهوم الدينامية .

وقد قسم سيادته تراث الجهود التجريبية في دراسة دينامية الملائة بين القلق والجمود وتقدير الذات إلى تسعين لتقدير اهتمامها في فهم تلك الملائة . القسم الأول يقوم على دراسة عناصر الموقف الدينامي السابق من خلال مفهوم السلوك ، بوصفه استجابات مجهولة للثيرات معلومة ، ويقتصر البحث في هذا القسم على ملاحظة أداء لعمل لحدود معلوم ، ووجه سيادته إلى نتائج هسلسل القسم بعض الاستنتاجات العامة .

١ - تلعب السلوكية اهتمامها على السلوك دون الشخصيات مما يؤدي إلى إبطاء جوانب حيوية في المشكلة من إطار البحث كعملية التكيف ووظيفة التحويل .

٢ - عززت السلوكية عن مطابقة حدود معادلاتها السلوكية بعدد مكونات الشخصية النفسية مما أدى بعناصر المشكلة إلى الانحلال والارتباط بما ترتبط به في الواقع .

٣ - عززت محاولات السلوكية عن فهم عملية التكيف وانسرها في السلوك فترتب على ذلك عدم تمييزها بين حالة الدفع والدافع ، واختل مفهوم الدينامية كنتيجة مباشرة لذلك .

أما القسم الثاني من تلك الجهود التجريبية فيتميز بقلبه للمشكلة حيث يصبح السلوك هو المعلوم أو المراد استبداله بينما يكون وسيط الاستدعاء هو القابل للتنوع والتنوع عوالم في البحث في هذا القسم على استخدام السلوك استدعاء شعوريا أو شبيها بالشعوري ، وأخذ على وجود هذا القسم ما يلي :

● يختلط معنى النظرية فيه مع مفهوم المنهج التجريبي ذاته بحيث يصبح البحث في النظرية مقلداً للمنهج وليس تطويراً وصياغة فكرة .

● لا تتعلم مدة التجريب في هذا القسم من الخطأ التجريبية ذاتها ، وبذلك تعمل النظرية بالمنهج بأدوات التجريب فتؤدي إلى اختفاء مالم الهدف وراء هذا الفرج الفكري .

● يمتزج الفكر الاستقرائي بالفكر الاستدلالي امتزاجاً مغرباً كنتيجة طبيعية لعدم التفصيل العناصر السابقة وبذلك يتراوح البحث النفسي بين الفرض المحتمل وبين اليقين الجزئي على صلمات .

والنفس السيد أحمد بالنسبة إلى التجريب عامة يقسميه إلى أوجه النقد الآتية :

● يمحى التجريب عن اصطاح نظرية متسقة وحقيقية للمشكلة.
 ④ أدى معروف التجريب عن فكرة نسبية الوقت إلى الذات ،
 لدى أن خطا مزدوج ، الأول يتعلق بالمرحوم في البحث في تلك
 النقطة ، والثاني يخص تقدير الذات بوصفه محسوس المبحث
 السيكلولوجي الدينامي .

● لم يبين التجريب موقفه بوضوح من مشكلة تقدير الذات
 وقد دعاه ذلك الموقف من مشكلة تقدير الذات إلى صياغة
 مستجدة لنسبة التعلق والجمود في ملائمتها الدينامية مع وحدد
 أطراف المشكلة .

(أ) دراسة المشكلة في خلال علاقة الشخص بالأخر .
 (ب) تناول العلاقة بالأخر من خلال عملية التمييز .
 (ج) التعامل الذي يحدث في موقف التنازل لمؤثر في الشخصية
 بوصف ذلك الموقف مجالا لتفعيل عملية التمييز وتوصل من دراسته
 إلى بيان أن مشكلة الشعور بالذات هي في الواقع مشكلة نظام
 الكبت وطبيعة الكبت ، فهي كل مرحلة من مراحل التطور
 يحدث ضرب من الكبت على مادة تكبت تختلف من تلك التي نهدها
 في مرحلة أخرى ، وعليه نفسهل من أن يستعمل كلمة « الحصر »
 للدلالة على حالة التعلق قبل مرحلة الأديب على أن يبقى للخلق
 التمييز من تلك الحالة في المرحلة الأدبية ، وكان الهدف من
 ذلك التمييز بين نظامين لتكبت يختلفان باختلاف نضج الآسا
 وطبيعة العلاقة بالمرحوم .

والهدف من هذا التمييز أن يميز أيضا بين أنواع التمييز
 يمر بها الشخص في تطوره وتلك الظاهرة هي في الواقع للمشكلة
 والخد يمكن له بعد ذلك أن يقيم الأطراف الثالث من المشكلة وهو
 الجانب بموقف التفاعل في العلاقة بالأخر ، وقيل أن ينتقل إلى
 التجريب على تلك الأطراف الثلاثة نائش العلاقة الضرورية التي
 يجب أن يخالها الجرب في اعتباره قبل تصميم تجربته ، العلاقة
 بين مستوى فهمه للظاهرة ومستوى تجربته عليها ، وقد اختار
 التجريب مجموعة من طلبة قسم علم النفس تتكون من عشرة
 أشخاص يتجمعهم ظروف الدراسة الشخصية معاً ، وتلخص عليهم
 التعامل مما في مجال شكلي على أقل تقدير ، ثم قام بدراسة
 النتائج الخاصة بكل شخص على حدة ، وكانت خطة الدراسة هي :
 ● مناقشة تكوين الفرد الاجتماعي والبرهنة الثقافية ومقارنتها
 ثم وضع فروق خاصة للتحقق منها من خلال تحليل علاقة الشخص
 بكل فرد في المجموعة .

● مناقشة نتائج تقدير الذات وتقدير الآخر ، ثم ربطها بنظم
 العلاقة بالأخر . لإيجاد العلاقة بين الشعور بقيمة الذات
 وفاعليتها .

● مناقشة نتائج نجاح أو فشل التنازل في ضوء العلاقات
 السابغة مع وضع فروض أو ترجيحات للفروض سبقت لبعض
 أسباب النجاح أو الفشل .

● دراسة نتائج المواقف المؤداة من خلال عملية التمييز وفي
 ضوء الرغبات المتحققة ، والرغبات المستجدة .
 ● صياغة أخيرة لدينامية العلاقة بين التعلق والجمود .
 وتقدير الذات لدى كل شخص في ضوء النتائج مجمعة .

وبين بعد ذلك أن مستوى الذوق في الاستنتاجات الخاصة
 بكل شخص ، يتفاوت بطبيعة المادة المتجمعة من كل مستوى
 على حدة ، فمن بعض الحالات كان الاستنتاج والاصحا بين
 المستويات الأربعة بينما كانت النتائج في حالات أخرى في حاجة
 إلى مزيد من المادة حتى يتضح انساقها تماما .
 وبعد ذلك المناقشة الفردية عاد إلى مناقشة جماعية للنتائج
 وختم تلك المناقشة إلى أقسام ثلاثة :

(أ) خصصة للنتائج العامة بكل مستوى تجريبي على حدة
 (ب) للنتائج الخاصة الدينامية .
 (ج) تقدا وتقييما للنتائج .

وبين في القياس الاجتماعي أن العلاقة بالأخر في المجال التنازلي
 تحل معاني مختلفة لكل شخص ، فظهر في نمط العلاقة بين
 القدرة التنازلية والقدرة الاجتماعية كدبة .

وفي نتائج تقدير الذات تبين أن الشعور بحسن الذات وقابلية
 هذا الشعور إلى التحول إلى فعل الحسنة يرتبط تماما بالتمييز
 التنازلي وقابلية التنازلية إلى التحول إلى فعل إيجابي
 فالشعور بحسن الذات خاص وليس مطلقا . وقد برزت تلك
 النتيجة بوضوح في اختبار التنازل .

وقد ناقش سيادته النتائج التي وصل إليها من حيث
 ما أسهمت به في البناء العام للدينامية كما ظهرت في مجموعة
 التجريب .

وبعد ذلك ناقش الانتقادات التي انضحت بعد اجراء التجربة
 وأخيرا انتقل بدراسته إلى مستوى آخر لمناقشتها فقد تعامل
 مع ما يمكن أن يسمى الجربون بالسلوك ، ولكن تركيزه كان على
 السلوك من حيث قيمته التنازلية ، وناقش الأمر من حيد
 الراوية ، وراوية علاقة الذات بالذات بالذات ، وبدأ المناقشة
 بتمييز بين الحقيقة والواقع في مجال الشعور بالذات ثم نقل
 هذا التمييز إلى تتبع تطور التمييز والتصور والرمز ، وأثر
 ذلك على اكتشاف الواقع والتعلق بالحقيقة ، ومن خلال ذلك
 العرض أمكن أن يعود قريبا تلك الحقائق بعملية الكبت لتقدير
 القيمة الفعلية للسلوك الانساني ، وساعدته الحالة في صياغة
 أكثر اختزالا للظاهرة بحيث عادت صورة العلاقة الدينامية بين
 التعلق والجمود وتقدير الذات إلى حالة تسمح بتناول مفهوم
 الذات في بعد اللغة تناولا جديدا وبعد هذا التلخيص التالى بدأت
 المناقشة بالدكتوراه مكية فهمي استاذة علم النفس بكلية
 البنات وانتت على مجهود الباحث ، لكنها لم توافق على تقديمه
 للانجاء التجريبي في علم النفس ، وبينت ما في هذا الانجاء
 امكانيات متعة ، وقد أجاب الباحث بأن تقديمه على موقف
 فكري خاص من فلسفة التجريب ، وأن كان لا يغني أهمية
 التجريب تحت ظروف مفايرة ، ونعت الطار فكري جديلا .

كما اعترضت الدكتورة سمية على عدم وضع تعريفات واضحة
 لقسم فلسفية اعتمد عليها الباحث ، وقد وافق الباحث على
 غزوة هذا الأمر وإذ كان ذلك لا يخلو من صعوبات لابد فيها من
 أسماء غريبة من الباحثين .

وبعدت الدكتورة أحمد مروت واجت استاذ علم النفس بجامعة
 الاسكندرية فاقترحت على الباحث مسودة من التريجات التي
 تضمنتها ذروت في الرسالة ووافقه الباحث عليها ، كما تناول
 من ترجمة كلمة Transcendental ، وأجاب الباحث أن ترجمتها
 « متعالي » بينما هو يفضل عليها كلمة مفارقة لوصف حالة
 تجاوز الشعور لنفسه .
 وعاب على الباحث استعماله العام لمفهوم التعلق والجمود
 ويعنى اليأس الذي قد يصيب كلمة تقدير الذات وانتقاده إضافة
 فصل على تاريخ الفكر الظاهري ووافقه الباحث على فكرة
 الإضافة وخاصة لا فيها من مساهمة لرفع المفهوم من
 الاستعمالات العامة لتفاهيم الرسالة .

وأخيرا تحدث الاستاذ المشرف الدكتور مصطفى زيور ، فأخذ
 على الباحث حرصه على اقتفاء خطىه المتشككين في التجربة
 مع ما دعاه إلى عدم إثبات مجموعة من التنازلي في بحثه ، وبين
 لباحث عدم ضرورة ذلك في تلك المرحلة التي لم تصل إلى حد
 النشر العلمي للنتائج ، وأجاب الباحث بأن ذلك الأمر يعود إلى
 بعض الظروف الخارجية ، وإلى ظروف أخرى جاوزت امكانياته .
 كما أخذ على الباحث ضعف الصلة بين دراسته التجريبية
 واستنتاجاته الفكرية منها الفصل السادس ، ولم يوافق الباحث
 على أن ذلك الفصل جاء نتيجة لتناول مباشر في النتائج بل هو
 تسرع إلى محاولة فلسفية لتنتاج إلى مزيد من التلخيص .

وأخيرا أخذ عليه افتقاره بعض الفوائد التي يمكن أن يجنيها
 من البحث التجريبي وخاصة في نقل معلومات إلى مستخدميه
 التخصص وفصل تلك النتائج التجريبية عن ما اقترحه الباحث
 من الاعتماد على الحالات الفردية دراسة تحليلية مستفيضة .

وقد نال السيد أحمد فؤاد السيد فائق على بحثه درجة
 الدكتوراه في علم النفس مع مرتبة الشرف الأولى .